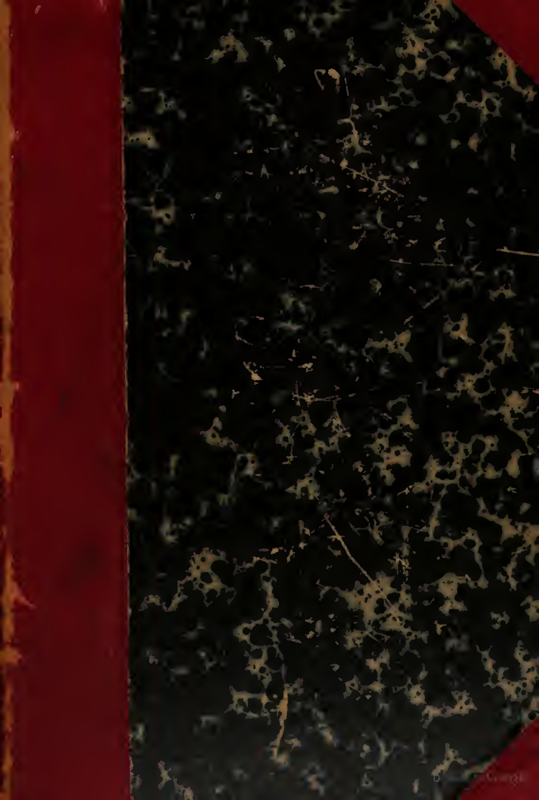
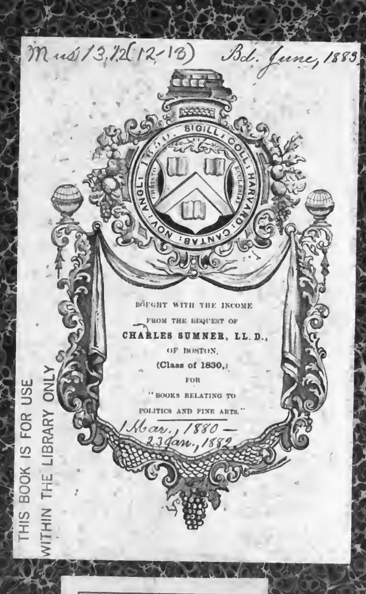
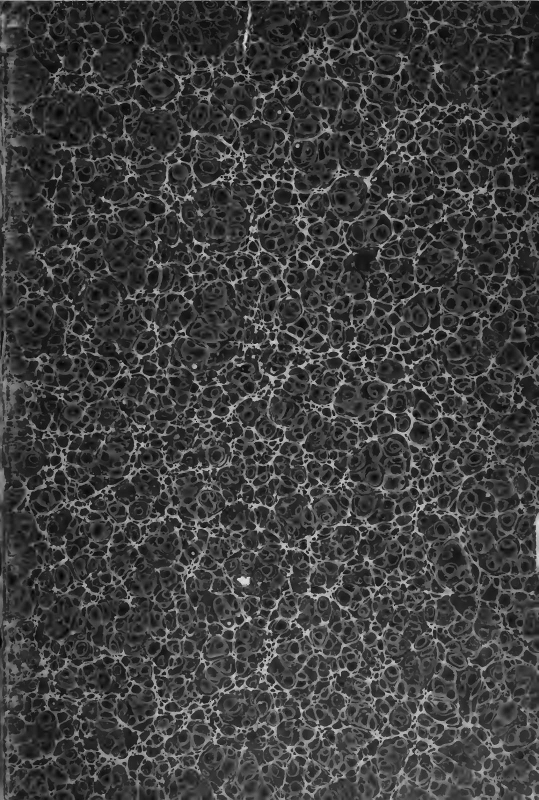



Mus 13,72 (12-13) Bd. June, 1883
SIGILL : COLL : HARVARD : CANTAB : NOV : ANGL : 1650
CHRISTO ET ECCLESIAE
BOUGHT WITH THE INCOME
FROM THE BEQUEST OF
CHARLES SUMNER, LL. D.,
OF BOSTON,
(Class of 1830,)
FOR
"BOOKS RELATING TO
POLITICS AND FINE ARTS."
1 Mar., 1880 —
23 Jan., 1882
THIS BOOK IS FOR USE
WITHIN THE LIBRARY ONLY



MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

ZWÖLFTER JAHRGANG

1880.

REDIGIRT

VON

ROBERT EITNER.

BERLIN.
Kommissions-Verlag von T. Trautwein,
Kgl. Hof-Buch- und Musikalien-Handlung,
W. Leipzigerstraße 107.
Nettopreis des Jahrganges 9 Mark.

Inhalts-Verzeichnis.

Ehren- und korrespondierende Mitglieder.

Prof. Dr. E. Krüger in Göttingen
P. Anselm Schubiger in St. Einsiedeln (Schweiz)
Raymund Schlecht, geistlicher Rat in Eichstaett.
Julius Josef Maier, Custos der musik. Abteilung der Kgl. Bibliothek in München.

Vorstands-Mitglieder.

Prof. Franz Commer, Berlin, Vorsitzender
Dr. B. A. Wagner, Berlin, stellvertretender Vorsitzender.
Rob. Eitner, Berlin, Sekretär, S. W. Bernburgerstr. 9.

Ordentliche Mitglieder.

J. Angerstein, Rostock
Adolf Auberlen, Pfarrer, Hassfelden (Württemberg)
Ev. J. Battlogg, Frühmesser u. Chorreg. in Gaschurn
Wilh. Bäumker, Kaplan, Niederkrüchten
Georg Becker, Lancy bei Genf
W. Bethge, Organist in Halberstadt †
H. Böckeler, Domchordir., Aachen
P. Bohn, Trier
Dr. W. Braune, Prof., Giefsen
Prof. Dr. Crecelius, Elberfeld
Alfr. Dörffel, Leipzig
O. Dressler, Chordirektor, Weingarten
Prof. Ludwig Erk, Musikdir., Berlin
Dr. Faifst, Prof, Stuttgart
Dr. F. Fraidl, Graz
Edm. Friese, Musikdir., Offenbach a/M.
Dr. Theodor Frimmel, Wien
Ad. Frölich, Stadtpfarrer, Diefsenhofen (Schweiz)
Moritz Fürstenau, Dresden
Dr. F. Gehring, Wien
Franz Xav. Haberl, Kapellmeister, Regensburg
J. Ev. Habert, Organist und Redacteur, Gmunden
S. A. E. Hagen, Kopenhagen
Mich. Haller, Chorreg., Regensburg
Mich. Hermesdorff, Musikdir., Trier
August Hettler, Minden
Dr. Hoppe, Capitular, Frauenburg
Otto Kade, Musikdirekt., Schwerin i. M.
Otto Kornmüller, Kloster Metten in Niederbayern
Alex. Kraus Sohn, Florenz
Emil Krause, Hamburg
Arnold Kuczynski, Firma F. Butsch Sohn, Augsburg
Leo Liepmannssohn, Berlin
Freiherr von Liliencron, Klosterpropst, Schleswig
Bernh. Loos, Lehrer, Hofwyl bei Bern
Karl Lüstner, Wiesbaden
J. H. Meier, Organist, Schöneberg i. M.
Dr. Melde, Prof., Marburg
Freiherr von Mettingh, Zerzabelshof b. Nürnberg
Therese von Miltitz, Dresden
Wigand Oppel, Frankfurt a/M.
Postler, Pastor in Melkhof
Albert Quantz, Göttingen
Julius Richter, Pastor in Tempel
Carl Riedel, Professor, Leipzig
Dr. Hugo Riemann, Bromberg
A. G. Ritter, Musikdirektor, Magdeburg
Prof. Dr. Jul. Schäffer, Musikd., Breslau
Dr. Wilh. Schell, Prof., Carlsruhe
H. M. Schletterer, Kapellm., Augsburg
L. Schlottmann, Berlin
F. Z. Zkuhersky, Direktor, Prag
F. Simrock, Berlin
J. A. Stargardt, Berlin
Prof. G. W. Teschner, Dresden
Prof. J. Tresch, Kapellm., Eichstaett
Leopold Unterkreuter, Pfarrer, Oberdrauburg i. Kärnten
Joaquim de Vasconcellos, Porto (Portugal)
Jos. Wilh. von Wasielewski, Bonn
C. F. Weitzmann, Berlin †
Dr. Franz Witt, Landsberg (Bayern)
Dr. F. Zelle, Berlin.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XII. Jahrgang.
1880.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrasse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 1.

Ein Vergleich zwischen Italienern und Deutschen
im 17. Jahrhundert.

Die Künste haben von jeher einen internationalen Charakter gehabt, besonders aber die Musik, diese gemeinsame Muttersprache aller Völker, die Offenbarerin der menschlichen Gefühle und Empfindungen. Hier bedarf es keiner Uebersetzungen und keiner Commentare; hier findet sogar der Nationalhass seine Grenze.

Das sechzehnte Jahrhundert erscheint uns in seiner musikalischen Ausübung und musikalischen Leistung wie ein einheitliches Ganze. Von Spanien bis nach Ungarn, von England bis nach Italien erklingt dieselbe musikalische Sprache. Gleiche Gesetze und Regeln, derselbe Cantus firmus bindet Nord mit Süd, sogar die gleiche Ausdrucks- und Empfindungsweise trifft uns hier wie dort, und die gemeinsame lateinische Sprache giebt uns das treffendste Bild des idealen Weltbürgertums.

Anders erscheint uns aber die Kunst, wenn sie die Trägerin der Nationalsprache wird. Hier scheidet sich ganz vornemlich das Germanische vom Romanischen. Der Deutsche behandelt sein Lied mit derselben Sorgfalt wie den geistlichen Gesang und mischt ihm noch einen Tropfen seines Herzblutes zu, der Franzose und Italiener dagegen behandelt sein Chanson, seine Canzone, sein Madrigal mit einer gewissen künstlerischen Nachlässigkeit; auch ihm geht das Herz manchmal dabei über, doch kommt das selten vor: Uebermuth, joviale Laune, Lüsternheit sind vorwiegend, und so ist auch sein

Tonsatz. Er lässt sich meist auch ohne Text vom geistlichen Satze deutlich erkennen.

Der Deutsche hat stets eine Ader des Kosmopolit in sich gehabt: er nimmt das Gute wo er es findet — leider auch oft genug das Alberne und Dumme, doch das gehört jetzt nicht hierher — und so hat er es nie verschmäht, was bei anderen Nationalitäten gar nicht vorkommen kann, in seine deutschen Liederbücher auch Chansons, Canzonen und andere aufserdeutsche weltliche Lieder aufzunehmen. Eine solche Sammlung ist z. B. die von der Gesellschaft für Musikforschung herausgegebenen 115 Lieder, edirt 1544 von Johann Ott in Nürnberg, oder die Bicinia von Rhau 1545, oder die Cantiones centum trium vocum von Petrejus 1541 u. a. Sie gewähren uns heute noch den Vortheil, in unmittelbarer Nähe den Vergleich zwischen den verschiedenen Nationalitäten ziehen zu können.

Diese oben geschilderte und in der Kunst und Weltgeschichte vielleicht einzig dastehende Gemeinsamkeit der europäischen Nationalitäten sollte jedoch nicht lange währen, denn sobald das sechzehnte Jahrhundert seine Mission erfüllt und die alte Kunst die höchste Stufe erreicht hatte, der Spalt in der christlichen Gemeinde zu einem unheilbaren Risse sich immer mehr gestaltete, wurde auch die Musik vom Geist der Neuerung erfasst. Italien, das Land, welches soeben einen Palestrina erzeugt hatte, den edelsten der Polyphoniker, griff mit kühner Hand zur Monodie und schuf im Verlaufe des siebzehnten Jahrhunderts eine Form, welche der ganzen Ausübung der Musik einen anderen Weg anweisen sollte. Diese neue Form, die sich sehr bald als Oper entpupte, sagte dem Naturell des Italieners so zu und war seinem Temperament so zu sagen auf den Leib geschnitten, dass der Komponisten Legionen erstanden und Italien mit einem Male das Land des Gesanges wurde. Die anderen Nationen, welche Lust verspürten dem Italiener das Feld streitig zu machen, fielen kläglich ab oder erzeugten schliefslich etwas ganz anderes als sie eigentlich beabsichtigten. Der Franzose war zu stolz eine Form nachzuahmen, die ihm fremd war; er verschmähte sie solange bis der rechte Mann erstand, der sie französirte, und er kam am Ende des 17. Jahrhunderts in Lully, dem geborenen Italiener und naturalisirten Franzosen. Der Deutsche dagegen kennt diesen Stolz nicht. Als Idealist und Schwärmer ist er ein geborener Musiker. Ihm ist Komponiren keine Arbeit, vielweniger ein Geschäft, er kann sich daher auch den Luxus gestatten manchmal gegen sein Naturell zu komponiren. Und das hat er in Betreff

des dramatischen Gesanges reichlich gethan. Da es mit der Oper selbst durchaus nicht gehen wollte, so dramatisirte er seine Choräle, seine Kirchenmusik.

Die Verbindung zwischen Deutschland und Italien war stets sehr rege, dafür sorgte schon die unglückselige Idee der deutschen Kaiser sich in Rom krönen zu lassen, und der Wandertrieb des Deutschen, besonders nach dem gelobten Lande Italien, ist ja heute noch so stark, dass er alle Hindernisse, selbst das gröfste, das Geld, besiegt*). Die damaligen Deutschen wussten daher sehr genau was in Italien verging und brachten es sich wohl selbst schwarz auf weifs mit. Es ist uns zwar keine einzige deutsche Oper dieser Zeit aufbewahrt worden, sogar die Kunde hat sich nur von einer erhalten — Heinrich Schütz's Daphne — doch man kann sicher annehmen, dass reichlich so viel geschrieben wurden wie in Italien, nur waren die Zeiten zu schlecht, das Geld zu knapp und die Fürstenhöfe verliedert oder verwelscht. War doch selbst die deutsche Sprache verpönt. Was blieb daher dem armen Deutschen übrig, wenn ihm von den Schweden oder Kaiserlichen noch das Leben gelassen war? er hielt sich an den einzigen Trost der ihm geblieben war, an seine Kirchenmusik. Was er hier in der alten Form noch geschaffen hat, mit einem Anfluge von modernen Ideen, das ist grofs und erhaben, was er aber anlehnend an die italienische Oper komponirt hat, ist schwach, ist so elend wie seine Zeit, und nur selten, sehr selten bricht ein genialer Funke hervor.

Um das Folgende einigermafsen mit Beispielen zu belegen, nehme man v. Winterfeld's evangelischen Kirchengesang, 2. Theil, Musikbeilagen Nr. 109 u. f. zur Hand. Besonders charakteristisch sind die von Hammerschmid (Nr. 111—120); sie können zugleich als Muster für die ganze Zeit dienen. v. Winterfeld giebt zwar nie ein Ganzes, er schneidet hier ein Stück heraus und dort, wie es die Dilettanten ja noch heute machen, doch gereicht es der Art Musik eher zum Vortheil als zum Nachtheil, wenn man recht wenig davon kennt. Interessant ist sie aber als Mittelglied von Palestrina bis Bach. Zu den altitalienischen Opern fehlt uns noch das Muster in modernen Ausgaben, das soll erst im Jahre 1881 durch die

*) Eichendorff's Taugenichts ist keine erdichtete Figur, sondern der „lange Organist" in Breslau, der aber Frau und Kind zu Hause hatte. Selbst unsere heutige materielle Zeit kann den Trieb nicht unterdrücken und letzthin wanderte ein Gymnasiast mit dem vom Vater erhaltenen Gelde zu einer Thüringer Ferien-Reise heimlich nach Italien.

Publikation der Gesellschaft für Musikforschung geschaffen werden. G. G. Guidi in Florenz hat zwar die Euridice von Jacopo Peri neu veröffentlicht und Kiesewetter in den „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges" Bruchstücke aus den ältesten Opern mitgetheilt, doch beide geben kein richtiges Bild wie die Oper um 1640 bis etwa 1680 aussah. Der allgemeine Umriss einer italienischen Oper aus dieser Zeit ist etwa folgender: Eine Einleitung von wenigen Takten, gespielt von 4—6 meist ungenannten Instrumenten beginnt. Winterfeld bringt ein getreues Abbild einer solchen „Sinfonia" unter Nr. 116 Seite 110. In späterer Zeit wurden noch einige kurze Theilchen angehängt, doch viel Sorge hat sich der Italiener nie um seine „Sinfonia" gemacht, das blieb erst einer zukünftigen Zeit den Deutschen überlassen, als sie wieder zu sich selbst kamen. Daran schliefsen sich anfänglich recht lange Recitative an, hie und da durch eine melodische Formel unterbrochen, die nach dem langen eintönigen Gesange eine himmlische Wirkung machen. Später, d. h. gegen 1660 oder 70, werden die Recitative kürzer und öfter unterbrochen. Dem Recitativ folgt dann eine Arie, mit oder auch ohne Instrumentenbegleitung; selbstverständlich geht stets ein bezifferter Bass, sowohl hier als bei den Recitativen mit. Oft, besonders in späterer Zeit, wird die Arie von einem „Ritornello" — Vor- und Nachspiel von Instrumenten — eingeschlossen. Darauf folgen wieder Recitative, Arien, Duette, Chöre, gröfsere Ensemble-Sätze bis zu 6 Stimmen mit 2 Violinen und Bass, Ritornelli von 2—6 Stimmen u. s. f.

Dies war der musikalische Apparat womit der Italiener arbeitete. Sehen wir uns nun eine deutsche Cantate oder Concert, wie sie es auch nannten, an, so erhielt dies auf dem langen Wege von Italien über die Alpen bis in den Kopf eines deutschen Cantors oder Kapellmeister allerdings eine etwas veränderte Gestalt. Der deutsche Cantor hatte seine christliche Gemeinde und den Bibel- oder Gesangbuchvers vor sich. Das Recitativ, das echte Kind des Südens, welches dem Italiener von der Zunge läuft wie der Lerche ihr Geträller, war dem Deutschen vorläufig eine Unmöglichkeit; und die Arie? dieser Ausfluss der unmittelbar musikalischen Natur war ihm zu kunstlos; der Deutsche musste seinen Cantus firmus oder wenigstens sein Motiv haben, womit er arbeiten konnte, denn Arbeit, eine tüchtige Arbeit musste es sein, sonst hatte es in seinen Augen keinen Werth. Er adoptirte also die Instrumental-Einleitung, die Sinfonia, nahm eine oder verschiedene Solostimmen und schuf ein

Gemisch zwischen Recitativ und Arie, welches in kurzen Absätzen durch zwei oder mehr Chorstimmen, oder auch abwechselnd durch einige Instrumentalstimmen unterbrochen wurde. Merkwürdig wird uns in der Zusammenstellung der Instrumente stets die Verbrüderung von Posaunen und Violinen bleiben, die wir so oft in den deutschen Cantaten dieser Zeit finden. — Die Grundidee der Cantate bildete meist eine Choralmelodie, an der sich die Cantate wie an einem Spalier emporrangte, ja, wie z. B. Winterfeld Seite 94 Nr. 112 mittheilt, fügten sie sogar kanonisch eine Choralmelodie zur andern, wie es auch später Bach in so meisterhafter Weise ausgeführt hat. In dieser Art spinnt sich eine Cantate seitenweis fort, bis dann am Schluss das Amen oder Halleluja alle Stimmen vereinigt. Ein kurzes Beispiel findet man im Winterfeld Seite 98 und kann man dort auf der 3. Zeile zugleich eins der winzigen Motive kennen lernen mit denen sie damals arbeiteten. Der beste Satz, vielleicht der beste Hammerschmid's überhaupt — ich kenne eine hübsche Anzahl — ist der auf Seite 107 mitgetheilte. Er ist vortrefflich gearbeitet und in der Erfindung nicht unbedeutend, erhebt sich auch in der Stimmung ein wenig über das damalig übliche Lamentum. Wer sich einen Begriff von dem damaligen elenden bürgerlichen Leben machen will, der sehe sich die Cantaten dieser Zeit an: sie sind der getreue Abdruck der kläglichen Zeit nach dem 30jährigen Kriege. Hammerschmid war dabei keinenfalls ein kläglicher Geselle, sondern ein wohlhabender Zittauer Bürger, von dem noch heute manche Anektode bekannt ist, die von seiner Derbheit Kunde giebt (siehe die Biographie von Dr. Tobias, M. f. M. III, 178).

Ziehen wir nun einen Vergleich zwischen den Leistungen der Deutschen in der Cantate und denen der Italiener in der Oper, so fällt das Urtheil ohne Besinnen zu Gunsten des Italieners aus. Beim Deutschen finden wir, wenn er sich auch das Dramatische auf seine Weise zurecht gemacht hat und ihm daher nicht geradezu ein unselbstständiges Nachahmen zum Vorwurfe gemacht werden kann: eine geringe musikalische Erfindung, eine Misshandlung des Textes durch unzählige Wiederholungen derselben Worte, Armseligkeit in der Darstellung, in der Form und Monotonie in der musikalischen Stimmung. Der Italiener, ganz abgesehen von der geistigen Frische und Belebtheit die alle seine Werke dieser Zeit durchströmt, ist der Bildner in der Form, er weifs den Text musikalisch zu Beleben, und wenn er auch manchmal Worte wiederholt, so geschieht dies in der Steigerung oder beim Schlusse der Arie,

wo die Worte wie im Echo sich wiederholen. Was ihn aber weit über Alle stellt, ist seine musikalische Erfindung, die er in dieser Periode entwickelt. Das bleibt doch stets der Kardinalpunkt um die sich alle musikalische Kunst dreht. Was nützt Kontrapuntik und Formenvollendung, wenn der musikalische Gedanke schwach und erbärmlich ist. Der Italiener ist im 17. Jahrhundert bewundernswerth. A.

Unbekannte Sammlungen deutscher Lieder
des XVI. Jahrhunderts.

von Jul. Jos. Maier.

I. Peter Schöffer's des Jüngeren II. Liederbuch.

(Mit einer Musikbeilage Ia, thematisches Verzeichniss.)

Im Jahre 1868 zeigte mir der 1878 gestorbene Maler Karl Harveng aus Frankfurt a/M., welcher ein feines Verständniss für ältere Kunst hatte, einen von ihm in Tyrol angekauften Musikdruck des XVI. J., eine Sammlung anonymer deutscher Lieder ohne Titel und Datum in der einzigen Discantstimme; die übrigen Stimmhefte hatte er nicht mehr vorgefunden. Seine Frage, ob dieser Liederdruck ein schon bekannter sei, konnte ich ihm verneinen. Später erliefs er im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1871 S. 63 eine öffentliche Anfrage, erhielt aber meines Wissens von keiner Seite eine Antwort. Nach Harveng's Tode gelang es jene Discantstimme für die k. Bibliothek in München zu erwerben.

Diese Stimme, in altem gepresstem braunen Lederband, beschnitten, besteht aus 40, 10 cent. hohen und $14^1/_2$ cent. breiten Blättern (Bogen Aa — Ee à 8 Bll.). Das erste Blatt trägt auf der Verseite den Stimmnamen DISCĀTVS in $1^1/_2$ cent. grofsen Versalen in Mitte einer rechteckigen Umrahmung von vier Holzschnittleisten. (Die obere Leiste enthält zwei Hunde, welche zwei Hasen verfolgen, die untere zeigt rechts eine auf einen Weinschroeter zuschreitende Eidechse und links einen Storch, welcher einen Frosch verschlingen will, im Rücken aber von einem Ungethüm bedroht ist; die beiden Seiteneinfassungen sind blofse Zierleisten.) Auf der Rückseite des ersten Blattes beginnt die Musik und schliefst mit dem vorletzten Blatt, das letzte ist leer. Die Blätter sind weder foliirt, noch paginirt, die Lieder aber von I—XXXVI numerirt (statt XXXII ist irrig XXXIII gedruckt). Vor den No. 2, 7, 21, 23, 30, 31 und 36 stehen römische Lettern-Initialen, vor allen übrigen gothische, unverhältnissmäfsig grofse Holzschnitt-Initialen. Die einzelne Seite

enthält je nur zwei Notenzeilen. Der Druck ist ein doppelter. In den für Musik nicht mehr verwendeten Rest der zweiten Notenzeile des Blattes B vij Versoite, ist über die Rastratur die unverständliche, zudem umgekehrt gesetzte Silbe MAS in denselben Versalen wie der Stimmnamen auf dem ersten Blatte gedruckt*). Das Bändchen enthält 36 anonyme weltliche deutsche Lieder ohne Titel, Datum und Index.

Diese Stimme zeigt gegenüber den anderen Musikdrucken aus dem Anfang des XVI. Jahrh. folgende Eigentümlichkeiten:

1. Die Zeilen müssen hier (wie bei den Orgeltabulaturen) über den Falz gelesen werden, so dass die obere Zeile einer links stehenden Blattseite ihre Fortsetzung nicht in deren unteren, sondern in der obern Zeile der nächsten rechten Blattseite findet, ebenso die untere Zeile. Eine Ausnahme von dieser Notation tritt nur ein, wenn ein Lied auf zwei sich gegenüber liegenden Seiten nicht beendigt ist, sondern noch eines Raumes auf der nächsten Seite bedarf (Nr. 7, 21, 23.) Dann tritt entweder die allgemein übliche Druckweise ein (Nr. 7) oder der Schluss des Liedes (Nr. 21, 23) wird auf der nächsten (linken) Seite in die untere Zeile gesetzt, während darüber in der oberen bereits das nächste Lied (Nr. 22, 24) beginnt, sich über den Falz auf der oberen Zeile der rechten Seite fortsetzt und dann auf deren untere übergeht.

2. Während in den anderen Liederdrucken der angegebenen Zeit unter den Noten der Stimmen nur ein Textinitium, oder doch nur die erste Textstrophe steht und der vollständige Text einzig in der Tenorstimme zu finden ist, giebt dieser Discant bei jedem Liede sofort unter den Noten drei unter einander gesetzte Textstrophen, weshalb der Druck auch auf einer Seite nur für zwei Notenzeilen Raum hatte. (Dasselbe kommt meines Erinnerns nur in Nr. 2 des Schöffer'schen Liederbuches von 1513 vor.) Einzig der Nr. 34 ist nur die erste Textstrophe beigegeben, diese Nummer enthält aber denselben Text wie Nr. 2, bei welcher sämmtliche drei Strophen gedruckt sind. Die Art wie die Textworte unter die Noten gestellt sind zeigt unverkennbar das Bestreben, die einzelnen Silben wo möglich genau unter die korrespondirenden Noten zu setzen. Wo bei mehreren sich folgenden Noten einer jeden eine eigene Textsilbe zufällt, wurde in Folge dieses Bestrebens der Notensatz ein weiter, deutlicher und damit schönerer als in anderen Liederdrucken gleichen Formats.

*) Siehe die Musikbeilage Ib.

Die hier beschriebene Discantstimme ist nun ein bisher unbekannt gebliebener Musikdruck Peter Schöffer's des Jüngeren. Ich hatte mich hiervon schon 1868 beim ersten Einblick in dieselbe überzeugt, was für mich nicht schwierig war, da die k. Bibliothek in München schon damals 7 mir genau bekannte Schöffer'sche Musikdrucke, darunter 3 deutsche Liederdrucke besafs. Alle Eigentümlichkeiten des Schöffer'schen Musikdruckes zeigen sich in dem fraglichen Discant: auch hier jene eigenartigen, schlanken, ebenso zierlichen als scharfen Notentypen, die gleiche Art der gothischen Initialen, der Notenlinien und ihrer Mensur, der Schlüssel, der Mensural-, Repetitions- und Custodenzeichen und vor Allem jene Vollkommenheit des Schöffer'schen doppelten Notendruckes, in welchem er sein Vorbild Petrucci nahezu erreichte.

Ueber den Ort, wo diese Stimme gedruckt wurde, giebt sie selbst keinen Fingerzeig. Um so willkommener ist eine handschriftliche Notiz, welche uns hierüber Kunde giebt. Das aus der ersten Hälfte des XVI. J. stammende Manuscript F. X, 1—4 der öffentlichen Bibliothek in Basel enthält u. A. das Lied „Mich wundert ser ie lengr ie mer" zu 4 Stimmen. Vom Texte werden nur die Anfangsworte mitgetheilt und am Schlusse des Tener steht dann „Text such In Mentzer Truck". Welcher Druck war nun mit diesen Worten gemeint? Arnolt Schlick's Tabulaturen, Mentz 1512 und P. Schöffer's Liederbuch, Mentz 1513, enthalten das genannte Lied nicht, ein anderer Mainzer Liederdruck aus jener oder der zunächst folgenden Zeit ist meines Wissens nicht bekannt. Man kann daher jene Notiz wohl nur auf unsern, leider nur im Discant erhaltenen Liederdruck beziehen, da er eben jenes Lied mit 3 Strophen Text in Nr. 23 enthält (vgl. unten). Ist diese Annahme gestattet, so ergiebt sich aus jener Notiz auch ungefähr das Druckjahr dieser Liedersammlung, da die Mainzer Drucke Schöffer's in die Jahre 1512 bis etwa 1518 fallen. Will man nicht etwa unseren Stimmendruck wegen der oben beschriebenen, in keinem anderen Liederdruck Schöffer's vorkommenden Eigentümlichkeiten noch vor das Liederbuch von 1513 setzen, so wird man ihn jedenfalls als dessen Fortsetzung, als zweites Schöffer'sches Liederbuch betrachten und benennen dürfen.

Zu dem folgenden alphabetischen Verzeichniss der 36 Lieder und den Nachweisen, welche dieser Lieder auch anderwärts vorkommen, seien folgende Erläuterungen gestattet. Sämmtliche 36 Lieder sind, wie oben mitgetheilt, anonym und mit 3 Strophen Text

versehen: über diese beiden Punkte wird in den Nachweisen nur berichtet, wenn die zur Vergleichung beigezogenen Liedersammlungen des XVI. J. in dieser Hinsicht Abweichungen zeigen. Diese Sammlungen sind uns mit wenigen Ausnahmen komplet in allen Stimmen erhalten und die nach denselben angelegten Partituren liegen mir vor: so oft sich nun einer der 36 Discante unseres Schöfferdruckes in einer dieser Partituren (und zwar jeweils in vierstimmigem Satz) findet, verzeichne ich diesen Befund (statt etwa mit „Gleicher Discant in dem vierstimmigen Liede gleichen Textes in . ." mit der kürzeren Formel) „Vierstimmig in . . ." Bei den nicht gedruckten Liedern gebe ich wo erreichbar neben dem thematischen Anfang der Discant- auch den der Melodie-Stimme. Die gekürzten Titel der angezogenen Liederdrucke werden verständlich sein; das von mir benutzte Exemplar des I. Buches von Forster's Liedern ist im Tenor die Ausgabe von 1560, in den übrigen Stimmen die von 1561. Die nur mit Städtenamen citirten Liedermanuscripte gehören an: der Kreis- und Stadtbibliothek in Augsburg, der öffentlichen Bibliothek in Basel und der k. Hof- und Staatsbibliothek in München.

Verzeichniss der Lieder.

(Das thematische Verzeichniss befindet sich in der Musikbeilage.)

1. (Nr. 21.) Ach fraw mein hertz, leidt grofsen schmertz, so ich gedenck, dein zucht vnd schwenck.

2. (Nr. 33.) Ach hertzigs lieb vernim mein clag, die ich dir sag, ausz hertzen gir.

3. (Nr. 29.) Ach lieb mit leyd, wie hast dein bscheyd, kleglich in kuertz gespilt vff mich.

Vierstimmig im Münch'ner Ms. 3155 n. 22, im Basler Ms. F. X, 17—20 als n. 73, nur im Tenor im Basler Ms. F. X, 21 als n. 36 und nur in Discant und Alt und ohne Text im Augsburger Ms. 142a fo. 14b. Gedruckt in Erh. Oeglin's Liederbuch 1512, n. 6, in Chr. Egenolff's Gassenhawerlin 1535, n. 19, in den Gassenhawer und Reutterliedlin" (s. l. et a.) n. 19 und, mit P. Hoffheimer gezeichnet, bei Forster I n. 97.

4. (Nr. 12.) Auff guten wân, ich kurtz besan, zue geben mich in dinstes pflicht.

5. Nr. 10.) Ausz freud vnd muet, in stiller huet, setzt, ich en verletzt, hetzt.

6. (Nr. 3.) Bar nit auff borg, darmit en sorg, Ich gwis mag sein.

Vierstimmig gedruckt in Chr. Egenolff's Reutterliedlin 1535, n. 19 und in den Gassenh. u. Reutterl. n. 68.

7. (Nr. 32.) Clueg freuntlich zart, thueckischer art, ein meidlein rein, mich frewdt allein.

8. (Nr. 20.) Der hundt mir vor dem licht vmbgat, frue vnd auch spat.

Vierstimmig im Basler Ms. F. X, 17—20 als n. 63. — Gedruckt in Egenolff's Reutterl. n. 21, in den Gassenh. u. Reutterl. n. 70 und bei Forster I n. 44.

9. (Nr. 15.) Der welte bracht, ist hoch geacht, als ich es spuer.

Vierstimmig im Münch'ner Ms. 3155 n. 13; dieses Ms. enthält in n. 71 zugleich eine andere, 5 stim. Bearbeitung desselben Textes und Tenors.

Dieses Lied ist in Text, Melodie und Tonsatz verschieden von dem Lied „Der welte lauf ist schnel vnd gschwynd" bei Aich n. 7 und wenigstens in Melodie und Tonsatz von H. Isaak's Lied „Der welte fund" (ohne weiteren Text) im Basler Ms. F. X, 1—4 als n. 68.

10. (Nr. 16) Ein gmeyn sprichwort, wirt offt gehort, wer arck wen wil, vorkommen vil.

Verschieden von dem Liede L. Senfl's „Ein gmeiner bruch" (ohne weiteren Text) im Basler Ms. F. X, 1—4 als n. 29.

11. (Nr. 9.) Ein meidlein weisz, mit fleisz, noch lust geziert.

Vierstimmig im Münch'ner Ms. 3155 n. 10 und (ohne allen Text) im Augsburger Ms. 142a fo. 28b.

12. (Nr. 19.) Ein eechszlein geyl, versucht sein heyl, wo es mit rw moecht finden.

13. (Nr. 28.) Erwelt han ich auff erden mir, dich allerliebstes eynigs mein.

Vierstimmig im Münch'ner Ms. 3155 n. 29. — Gedruckt bei Oeglin n. 4, in Egenolff's Reutterl. n. 23 und in Gassenh. u. Reutterl. n. 72.

14. (Nr. 14.) Es ist zue vil, der vnfal wil, mit seinem spil, mich gantz vnd gar entristen.

15. (Nr. 11.) Frag weiter nit mein eynigs eyn, ich bin vnd bleib in trewen dein.

Vierstimmig im Münch'ner Ms. 3155 n. 42. — Gedruckt in Egenolff's Reutterl. n. 20, sowie in Gassenh. u. Reutterl. n. 69.

16. (Nr. 35.) Fruentlicher gruesz, mit buesz, ward mir lieblich vnd suesz.

Vierstimmig im Münch'ner Ms. 3155 n. 70, im Basler Ms. F. X, 1—4 als n. 7 und nur in Tenor im Basler Ms. F. X, 21 als n. 37. — Gedruckt bei Oeglin n. 14, in Egenolff's Reutterl. n. 24, in den Gassenh. u. Reutterl. n. 73 und bei Forster I n. 68.

17. (Nr. 25.) Gantz vngespart, hab ich gar hart, in hoffnung gwart, vil zeit vnd mueh verschlissen.

18. (Nr. 8.) Gedult, vmb hult, wil haben ich, vnd leiden mich, gantz willigklich.

Vierstimmig im Münch'ner Ms. 3155 n. 8, ohne Text im Augsbg. Ms. 142a fo. 23a und nur mit Tenor im Basler Ms. F. X, 21 als n. 12. Eine andere, 5stimmige Bearbeitung desselben Textes und Tenors von L. Senfl enthält das Basler Ms. F. X, 1—4 als n. 104 und das Ms. der Münchn. Univ.-Bibl. Art. 328—331 n. 59. Siehe die Tenorstimme.

19. (Nr. 17.) Hertzeynigs lieb, dich nit betrieb, so vns die zeit, itz widerstreit.

Vierstimmig mit dem Textanfang „Heb vasst mein lieb, dich nit betrueb" im Münchn. Ms. 3155 n. 11. Der Tenor beginnt wie der Discant, aber in der Unterquinte. Eine andere 4stim. Bearbeitung von Sixt Dietrich befindet sich in Egenolff's Reutterl. n. 11.

20. (Nr. 26.) Hertzliebste fraw, sich an vnd schaw, ich thue dir kundt, ausz hertzen grundt.

21. (Nr. 5.) Hertzliebste meyd, von dir ich scheyd, mit grofsem leyd, fuercht das ich lang muesz meiden.

22. (Nr. 27.) Ich bin versagt, gen eyner magt, das sie mich nimmer haben will.

Vierstimmig gedruckt in Egenolff's Reutterl. n. 22, in den Gassenh. u. Reutterl. n. 71 und bei Forster I n. 40.

Ihr berd, siehe Ir berd, 25.

23. (Nr. 1.) In diser zeit vnd ellends tag, fuer ich mein klag, die weil ich mag, will ich.

24. (Nr. 13.) In lieb thu ich, verpflichten mich, stet festicklich, gen dir on alles rewen.

Vierstimmig im Münch'ner Ms. 3155, n. 45, siehe die Tenorstimme.

25. (Nr. 31.) Ir berd sich neygt, so freuntlich zeygt, gantz ausz gefleygt, von art der tugent zuegethan.

26. (Nr. 7.) Kein frewd bei dir ward mir bekant, so ich falsch dueck erst bei dir fand.

27. (Nr. 2.) Klag fuer ich grosz, gantz blesz, mein hoffnung stet, vnd ghet.

28. (Nr. 34.) Klag fuer ich grosz (derselbe Text).

Klueg freuntlich zart . . . s. oben Clueg freuntlich. . . . .

29. (Nr. 4.) Mars dein gefert, ist hert, on schudlt (schuldt), gedult, mich tragen macht.

Vierstimmig gedruckt und mit Joh. Frosch gezeichnet bei Forster I n. 50.

30. (Nr. 6.) Mein hoechster hort, bedenck die wort, die ich mit leyd, in meim abscheyd.

31. (Nr. 22.) Meins trawrens ist, vrsach mir gbrist, das ich niemants thar klagen.

Vierstimmig gedruckt in Egenolff's Gassenh. n. 18, in den Gassenh. u. Reutterl. n. 18 und, mit P. Hoffheimer gezeichnet, bei Forster I n. 91. Nur mit Tenor steht das Lied im Basler Ms. F. X, 21 als n. 13.

32. (Nr. 23.) Mich wundert ser, ie lengr ie mer, so ich betracht.

Vierstimmig gedruckt bei Forster I n. 124. Einen anderen Tonsatz über den gleichen Text und Tenor von L. Senfl enthalten das Münchn. Ms. 3155 n. 2, das oben citirte Ms. der Münchn. Univ.-Bibl. n. 78 und J. Ott's I. Liedersammlung (121 Lieder, 1534) n. 54. Der letzte Druck giebt vom Text nur Str. 1 in geänderter Fassung „Mich wundert seer, der grofsen krafft, so mit gefehr...“

33. (Nr. 24.) Mit gunst vnd eer, hab ich bisz her, erlangt mein höchste freidt.

34. (Nr. 18.) So man lang macht, betracht vnd acht, vil kurtzweil treibt.

Vierstimmig im Augsburg. Ms. 142a fo. 15b (hier nur mit Textanfang) und, mit L. Senfl gezeichnet, im Münch'ner Ms. 3155 n. 85. — Gedruckt ist das Lied in Egenolff's Gassenh. n. 17 und in den Gassenh. u. Reutterl. n. 17. Der gleiche Text und Tenor findet sich in anderen Senfl'schen Bearbeitungen: 5stimmig im cit. Ms. der Münchn. Univ.-Bibl. n. 58, gedruckt in J. Ott's I. Liedersammlung n. 69, dann 4stimmig in Verbindung mit dem Lied „Ich armer man“ in J. Ott's III. Liedersammlung (115 Liedlein, 1544) n. 16 und ebenda 6stimmig in Abtheilung 3, n. 6.

35. (Nr. 30.) Troestlicher lieb, ich mich stets ieb, wie ich erhieb.

Vierstimmig im Münch. Ms. 3155 n. 76 und (ohne Text) im Münchn. Ms. 1501 n. 22, dann im Basler Ms. F. X, 17—20 als n. 13 sowie (nur im Tenor) im Basler Ms. F. X, 21 als n. 18. — Gedruckt ist das Lied in Oeglin n. 8, in Egenolff's Gassenh. n. 20,

in den Gassenh. u. Reuttorl. n. 20, in H. Gerlo's Musica auf die Instrument (in der Ausgabe v. 1532 auf Bl. 15b und in der von 1537 auf Bl. 16b) und, mit P. Hoffheymer gezeichnet, bei Forster I n. 123.

36. (Nr. 36.) Zucht er vnd lob ir wonet bei, gantz frei.

Vierstimmig in den Basler Mss. F. X, 1—4 als n. 6 und F. X, 17—20 als n. 74. — Gedruckt bei Oeglin n. 39 mit dem vollständigen Text (Akrostichon über „Zristina") in 8 Strophen, dagegen in Egenolff's Reuttorl. n. 25, in den Gassenh. u. Reutterl. n. 74 und, mit P. Hoffheymer gezeichnet, bei Forster I n. 30 nur mit den 3 ersten Strophen, wie in unserem Schöffer-Discant.

Als Resultat dieser Untersuchungen ergiebt sich: dass die Anzahl der bis jetzt bekannten Schöffer'schen Musikdrucke um einen vermehrt wird und dass von den 36 Liedern unserer Discantstimme nur 13 auch anderwärts gedruckt sind, 5 andere sich noch in Codices des XVI. Jhdts. finden und 18 Lieder uns nur durch diese Einzelstimme bekannt werden.

Aus meiner Bibliothek.

Zu einigen seltenen Werken der holländischen Meister J. P. Sweelinck und Corn. Schuyt, hat sich verflossenes Jahr ein ebenso seltenes Opus des Harlemer Musiker Cornelis Thymans Padbrué gesellt. Es ist das im ersten Bande der „Bouwstoonen" (1869—1872) Seite 29, nach Quaritsch's Katalog angeführte Exemplar der „Kusjos | in 't latijn geschreven door | Johannes Secundus | ende in Duytsche vaerson ghesteldt door | Jacob Westerbaen | Beyde Haeghsche Pooten. | Den tweeden Druck vermeedert ende verbettort met 5, 4, ende 3 Stemmen, met een Basso continuo | Door Cornelis Padbrué; Musicijn van Haerlem | Cantus | t'Amstordam. Gedruckt by Broer Jansz, woonende op de Nieuwe-zijd Achter-borghwal, in de silvere Kan. Anno 1641." — Quer-Quart.

Hier eine kurze Beschreibung dieses Werkes.

Die erste Seite des auf den Titel folgenden Blattes bringt einige Citationen über „die Küsse des Secundus," aus Hadrian Junius' Beschreibung von Holland und aus L. Gr. Gyraldus Geschichte der Poeten.

Die beiden folgenden Seiten enthalten die von C. T. Padbrué in Versen verfasste „in Haerlem den 30 Maert 1641" unterzeichnete Widmung an den Uebersetzer der Küsse, den edelen Heeren Jacob Westerbaen, Ridder van t'ordre van S. Michiel, Heere tot Brandtwijk u. s. w.

Padbrué sagt darin unter anderem: Ich habe, in dem ich die Küsse in Musik gekleidet habe, nach meiner Manier geküsst:

„Sieh! ick heb dit kleedt begoten
Met de musicale Noten
. . . .
. . . .
Soo't niet is, als't haer wel lust;
'k heb op mijn manier gekust.

Zwei Lobesspenden an den Komponisten, an P. Schriverius und J. Brosterhuysen nehmen die beiden kommenden Seiten ein. Auf der Rückseite des vierten Blattes steht ein Gedicht von J. Brosterhuysen: „Aen Roose monds Oogen.“ —.

Die Musik nimmt im Cantus 95, im Altus 83, im Tenor 88, im Quintus 40 und im Bass 95 Seiten ein. Die Signaturen fangen erst mit der Musik an.

Der Erfolg der Secund'schen Muse*) war zur Zeit sehr grofs. Mehrfache Uebersetzungen und zahlreiche Auflagen liefern den Beweis dazu. Es ist daher leicht zu begreifen, dass dieselben zur Komposition anregten, besonders wenn man die damals in Musik gesetzten schwachen Literatur-Erzeugnisse betrachtet. Padbrué hat dem Secundus Ehre gemacht, und man kann ihn zu den tüchtigsten holländischen Komponisten seiner Zeit rechnen. Vielleicht findet sich später die Gelegenheit einige seiner Kompositionen in den Monatsheften zu veröffentlichen.

Zu Padbrué's weniger bekannten Kompositionen gehören auch 2 Bände Gedichte von dem berühmten holländischen Dichter Vondel. Sie wurden mir aus Holland angeboten. Der zu hohe Preis zwang mich aber davon abzustehen. **G. Becker.**

Das deutsche Sanctus von Luther.

(Josaia dem Propheten.)

Mittheilung von **W. Bäumker.**

Walther, der Freund und Berather Luther's in musikalischen Dingen, sagt von diesem Gesange in einem Berichte, den M. Praetorius (Syntagma I, 449) uns mittheilt, „Luther habe in diesem Liede alle Noten auf den Text nach dem rechten Accent und Concent so meisterlich und wohl gerichtet.“ Hierunter haben wir, wie Rob. Eitner in den Monatsheften für Musikgeschichte (1878 p. 81)

*) Die erste Ausgabe der „Küsse“ ist in Utrecht im Jahre 1591 erschienen.

bereits bemerkt hat, nur ein Anpassen einer älteren Melodie auf einen Text zu verstehen. Als weitere Erläuterung hierzu mag Folgendes dienen. Der vorliegende Gesang*) enthält Melodieen, welche gröſstentheils der Missa de Angelis im V. Kirchentone angehören. Um diese Behauptung zu beweisen, setzen wir im Folgenden die Melodieengänge des gregorianischen Chorals, wie wir sie im Graduale Romanum (Leodii 1854) aufgefunden haben, unter die Melodie des deutschen Liedes, die wir dem Eislebener Gesangbuch 1508 Nr. 67 und Rambach's Luther's Verdienst um den Kirchengesang 1813, Anhang p. 57 entnehmen.

In einigen Zeilen sind die Noten fast ganz dieselben, in anderen ein wenig abweichend. Der Grund liegt in den verschiedenen Abweichungen der römischen Choralbücher unter einander. Es gab zu Luther's Zeit, wie auch heute noch, mancherlei Ausgaben von Choralbüchern, die den Titel „Graduale Romanum" führen, unter sich aber wieder sehr verschieden sind. Da wir nun nicht wissen, nach welcher Ausgabe Luther gearbeitet hat, geben wir im Folgenden die Melodieen des zu Lüttich (1854) gedruckten Graduale Romanum, welches wir in den Noten mit dem Buchstaben L. bezeichnet haben. M. bezeichnet das Enchiridion chorale von Mettenleiter, Regensburg 1853.

Mittheilungen.

* Herr F. M. Böhme theilt der Redaktion die Melodie zu dem geistlichen Liede mit „Ach Vater unser der du bist yn Hymelreich", welche sich im Zwickauer Gesangbüchlein von 1525 Nr. 4 befindet und fügt dem bei, dass der Text in plattdeutscher Mundart sich im Magdeburger Gesangbuch von 1543 (Abdruck bei Wackernagel, 1841 Nr. 805) und die Melodie in einem vierstimmigen Tonsatze von Steph. Mahu als Tenor — Ott's Liederbuch 1544 Nr. 56, neue Ausgabe S. 150 — befindet. Ein Vergleich zwischen dem Tenor und der Melodie im Zwickauer Gesangbuche ist sehr lehrreich in Betreff der Aenderungen, die sich die Komponisten damaliger Zeit erlaubten. Herr Böhme glaubt in der Melodie ganz entschieden ein weltliches Lied zu erkennen, dem wir völlig beistimmen und er frägt am Ende seiner Mittheilung: „Wer vermag irgend etwas nachzuweisen über die Abstammung und den weltlichen Text dieser flieſsenden heiteren Melodie." Der Einsender sagt noch, dass die Melodie bisher völlig unerwähnt geblieben ist. Siehe die Musikbeilage III.

*) Herr Prof. Erk theilt uns mit, dass er in einem musikalischen Werke (?) vom Jahre 1663 des Bonifacio Gratiani, der Stadtbibliothek in Hannover gehörig, das Bildniss des Komponisten gefunden hat, in dessen Umring sich die Worte finden: *„Bonifacius Gratianus. Annor. 59. Obijt. 15. Junij. 1664."* So kurz diese Notiz ist, so enthält sie dennoch in jedem Worte eine Widerlegung

*) Siehe die Musikbeilage II.

des bis jetzt Bekannten. Auch über die Rechtschreibung seines Namens giebt uns das Register über die in dem Werke befindlichen Gesänge genaue Kunde, denn es heifst dort: „ . . . *del Segnor D. Bonifacio Gratiani.*“ Demnach schrieb sich Gratiani nicht „Graziani“, war nicht 1609, sondern 1605 geboren und starb den 15. Juni 1664, während bisher durchweg das Jahr 1672 verzeichnet wurde.

* Fromme's Musikalische Welt. Notiz-Kalender für das Schaltjahr 1880. 5. Jahrg. Redigirt von Dr. Theodor Helm. Wien, Carl Fromme. In kl. 8°. VIII u. 245 S. Der Kalender enthält einen so reichen Inhalt, besonders in biographischem und statistischem Material, dass er stets eine Fundgrube für den Historiker sein wird. Wollte der geehrter Herr Redakteur des Kalenders noch jährlich die Daten durchsehen und das ihm eingesandte Material benützen, so würde die kleine Mühe seinem Kalender einen noch höheren Werth verleihen, so aber sind z. B. die Daten im Erinnerungs-Kalender, die in den Monatsh. 1879 S. 16 korrigirt und der Redaktion auf Wunsch eingesandt wurden, ebenso falsch als 1879. Ein alphabetisch geordnetes Namensverzeichniss wäre aufserdem eine dankenswerthe Zugabe.

* Die Custosstelle für die musikalische Abtheilung der kgl. Bibliothek zu Berlin ist jetzt definitiv mit Herrn Dr. Kopfermann besetzt.

* Zur Vervollständigung einer Instrumentensammlung wird eine alto Zinke und Gamba zu kaufen gesucht. Angebote sind an die Redaktion zu richten.

* Am 16. und 17. Januar findet bei Rud. Lepke zu Berlin eine Auktion von Autographen statt (SW. Kochstr. 29), in welcher auch eine Anzahl Komponisten, Virtuosen und Sänger vertreten sind.

* Mozart's Leben von Jahn in der Ausgabe zu 4 Theilen wird zu kaufen gesucht.

* Im Januar wird der 8. Jahrg. oder 9. Bd der Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke versendet werden, welcher Erhart Oeglin's Liederbuch zu 4 Stimmen, Augsburg 1512, in neuer Partitur-Ausgabe mit theilweisem Klavierauszuge und 8 facsimilirten Originalseiten enthält. Für Nichtsubscribenten beträgt der Ladenpreis 15 Mk. Aeltere Jahrgänge sind zu demselben Preise durch die Redaktion oder durch die T. Trautwein'sche Buch- und Musikhdl. in Berlin zu beziehen. Verzeichnisse der bisher erschienenen Werke sind ebendort zu haben.

* Verloren gegangene oder beschmuzte Bogen des 11. Jahrg. der Monatshefte werden bei baldiger Bestellung soweit der Vorrath reicht gratis geliefert.

* Die Zahlungen der Mitglieder und Abonnenten sind im Laufe des Januars an den unterzeichneten Sekretär der Gesellschaft portofrei zu senden und betragen für die Monatshefte 6, resp. 9 Mk. und für die Publikation 9, resp. 12 und 15 Mk.

Rob. Eitner
S. W. Bernburgerstr. 9.

* Die Verzögerung der Fertigstellung des General-Registers zu den ersten 10 Jahrg. der Monatshefte trifft allein die Buchdruckerei, da dieselbe das Ms. bereits im Juli empfangen hat und heute erst bis zum Buchstaben R gelangt ist.

* Hierbei eine Musikbeilage.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

Peter Schoeffer's Liederbuch. Discantus.

(siehe Monatsh. f. Musikg. XII. Jhg.)

1. (Nº 21.)

Ach frau, mein herz leidt grofsen schmerz

2. (Nº 33.)

Ach herzigs lib, vernim mein klag

4. (Nº 12.)

Auf guten wân ich kurz besan zu geben

5. (Nº 10.)

Aus freud und mut, in stiller hut setzt ich

7. (Nº 32.)

Clag, freuntlich, zart, tückischer art

9. (Nº 15.) Discantus:

Der welte pracht ist hoch geacht, als ich es spür

Tenor:

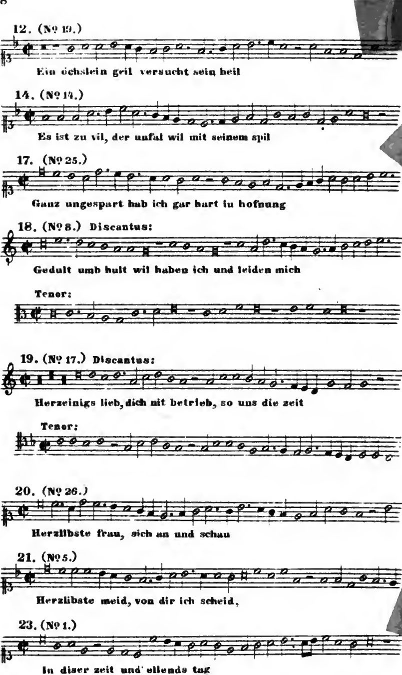
10. (Nº 16.)

Ein gmein sprichwort wirt oft gehort

11. (Nº 9.) Discantus:

Ein meidlein weisz mit fleifs noch lust geziert

Tenor:


12. (Nº 19.)
Ein öchslein geil versucht sein heil
14. (Nº 14.)
Es ist zu vil, der unfal wil mit seinem spil
17. (Nº 25.)
Ganz ungespart hab ich gar hart in hofnung
18. (Nº 8.) Discantus:
Gedult umb hult wil haben ich und leiden mich
Tenor:
19. (Nº 17.) Discantus:
Herzeinigs lieb, dich mit betrieb, so uns die zeit
Tenor:
20. (Nº 26.)
Herzlibste frau, sich an und schau
21. (Nº 5.)
Herzlibste meid, von dir ich scheid,
23. (Nº 1.)
In diser zeit und ellends tag

24. (№ 13.) Discantus:

In lib tu ich verpflichten mich

Tenor:

25. (№ 31.)

Ir berd sich neigt, so freuntlich zeigt

26. (№ 7.)

Kein freund bei dir ward mir bekant

27. (№ 2.)

Klag für ich grofs, ganz blos mein hofnung stet

28. (№ 34.)

Klag für ich grofs (derselbe Text)

30. (№ 6.)

Mein höchster hort, bedenk die wort

33. (№ 24.)

Mit gunst und êr hab ich bis her



II.

Eislebener Gsgb. Nº 67.

Je - sa - i - - - a dem Propheten das ge - schah,
(Vgl. Mettenleiter Enchirid. p. 13 u. Grad Rom. Lüttich p. 500)

San - - ctus......... San - - - - - - - - ctus.
A - - gnus De - i, qui...... tol - - - - - lis.

Dass er im Geist den Her - ren si - tzen sah.

L. 500.

Chri - - ste .... e - le - - i - son.

Auf ei - nem ho - hen Thron in hel - lem Glanz.

L. 504.

Et vi - tam ven - - tu - ri sae - cu - li.

Sei - nes Klei - des Saum den Chor fül - let ganz.

L. 504.

Mun - di ...... Do - na no - - bis pa - - - - - - cem.

L. 503.

Qui ex pa - tre, fi - li - o - que pro - - ce - dit.

Es stun - den zween Se - raph bei ihm da - ran.

L. 496.

Qui tol - lis pec - - - - ca - ta......... mun - - di.

Sechs Flü - gel sah er ei - nen je - den han.

L. 474.

Et in u - num Do - - mi - num.

Mit zween ver - bar - gen sie ihr Ant - litz klar.

L. 503.

A - scen - dit in coe - - lum.

Mit zween be - deck - ten sie die Fü - fse gar.

L. 500.

Mun - - - - - di mi - se - re - re...... no - - bis.

Und mit den an - dern zween sie flo - gen frei.

L. 502.

Pa - - tri, per quem o - mni - a fa - - - - cta sunt.

Gen - - an - der ruf - ten sie mit gro - fsem Gschrei.

L. 473.

Ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os, cu - jus reg - ni.

Hei - lig ist Gott der Her - - re Ze - ba - oth.

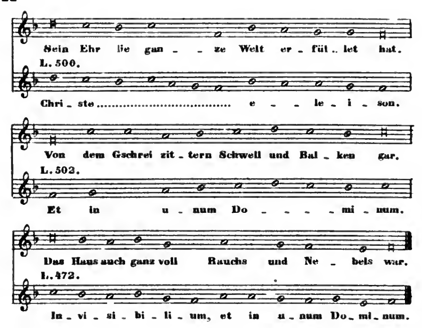
L. 501.

Lau - da - - - mus .... te

Tu so - lus Do - - - mi - nus, tu solus

L. 500.
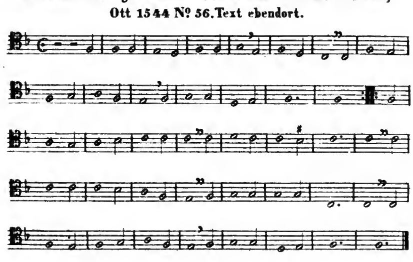
Ven - tu - - ri sae - - - cu - li. ....



III.

Ach Vater vnser der du bist yn Hymelreych.

Zwickauer Gesangbüchlein 1525 № 4 und vierstim. von Mahu, Ott 1544 № 56. Text ebendort.



MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XII. Jahrgang.
1880.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 2.

Oddo's von Clugny Dialog.

(P. Bohn.)

In einem Sammelbande der trier'schen Stadtbibliothek findet sich ein ohne Titel- und Autorangabe in dialogischer Form geschriebener Tractat, oben auf der zweiten Seite eines Blattes, dessen erste Seite frei blieb, beginnend, der mir wegen seiner undeutlichen Schrift bei Feststellung des Textes grofse Mühe machte. Nachdem mir der Text etwas geläufig geworden, erinnerten mich einzelne Stellen an eine schon gelesene Abhandlung, und fand ich denn, dass dieser Tractat so ziemlich die zweite Hälfte des Oddo'schen Dialoges ist. Die Leseart ist von der Gerbert'schen viel, zuweilen wesentlich verschieden; die Melodieen der als Beispiele angeführten Antiphonen-Anfänge sind durch über den Text gesetzte Buchstaben angegeben, die durch ihre höhere oder tiefere Stellung das Steigen oder Fallen der Melodie andeuten. Die Wahl der Antiphonenbeispiele weicht zuweilen von der bei Gerbert ab. Statt der blofsen Abweichungen der diesseitigen Leseart, hielt ich es für geeigneter, eine Uebersetzung des ganzen Tractates nach der Gerbert'schen Leseart zu veröffentlichen und dieser die wesentlichsten diesseitigen Abweichungen anzufügen. Dies schien mir um so gerechtfertigter, als die bedeutenderen späteren Musikschriftsteller auf diesen Dialog hinweisen und denselben benutzen; so Guido von Arezzo, Joannes Cotto, Engelbert, Jean de Muris, Adam von Fulda, der Commentator Hugo's von Reutlingen u. a.



Anfang des Buches,

welches auch Dialog genannt wird und von H. **Oddo** verfasst und kurz, passend und schicklich zum Nutzen der Leser zusammengestellt worden ist.

(Aus der Handschrift 7211 der königl. Bibl. zu Paris.)

Vorrede.

Geliebteste Brüder, ihr habt mich inständigst gebeten, ich möchte euch über die Musik einige Regeln an die Hand geben, und zwar nur solche, welche Knaben und einfache Leute fassen, und durch welche sie unter Gottes Beistande rasch zu einem vollkommenen Singen gelangen können. Das habt ihr deshalb verlangt, weil ihr selbst gehört und gesehen und durch die untrüglichsten Beweise erfahren habt, dass das möglich sei. Als ich bei euch war, habe ich mit Gottes Hülfe nur durch diese Kunst einige Knaben und junge Leute dahin gebracht, dass sie, die einen nach drei- die andern nach viertägiger, manche aber nach einwöchentlicher Uebung in dieser Kunst, sehr viele Antiphonen, ohne sie von jemanden gehört zu haben, sondern nur auf die reguläre schriftliche Darstellung beschränkt, aus sich erlernten und nach kurzer Frist ganz sicher vortrugen. Wenige Tage später haben sie alles, was in Noten niedergeschrieben war, auf den ersten Blick und ohne alle Vorbereitung fehlerlos gesungen, was bisher die gewöhnlichen Cantoren nicht vermochten, wenn auch viele derselben schon 50 Jahre in der Uebung und in dem Studium des Singens nutzlos verbracht hatten.

Besorgt und sorgfältig untersuchend ob unsere Lehre auch bei allen Gesängen zutreffe, habe ich mit Hinzuziehung eines Bruders, der mir im Vergleich zu anderen Sängern tüchtig zu sein schien, das Antiphonar des h. Gregor sorgfältig durchgegangen und gefunden, dass in demselben fast alles der Regel nach steht. Weniges aber, was durch unerfahrene Sänger verdorben war, habe ich sowohl nach dem Zeugnisse anderer Sänger als nach Mafsgabe der Regel korrigirt. In längeren Gesängen jedoch, Geliebteste, haben wir eine einem hohen Tone angehörende Stimme und ein gegen die Regel übermäfsiges Auf- und Abwärtssteigen gefunden. Weil aber der allgemeine Usus diesen so einmüthig zur Seite stand, wagten wir nicht, dieselben zu verbessern. Doch haben wir es bei den einzelnen Gesängen angemerkt, damit wir die nicht in Zweifel brächten, welche die Wahrheit der Regel suchen.

Daher habt ihr mit grofsem Verlangen und mit den inständigsten

Bitten und Bemühungen darauf gedrungen, dass zur Ehre Gottes und der h. Jungfrau, in deren ehrwürdigem Kloster das geschah, Regeln entständen und so in passenden Noten das ganze Antiphonar mit den Formeln der Töne beschrieben werde.

In Anbetracht eurer Bitten, und um dem Befehle des Abtes (communis patris*) zu entsprechen, wollte und vermochte ich nicht diese Arbeit zu unterlassen. Es ist aber bei den Weisen dieser Zeit die Wissenschaft dieser Kunst eine sehr schwierige und umfangreiche. Wem es daher gefällt, der möge immerhin, wenn auch mühevoll, das Feld bebauen und begehen. Wer aber dieses kleine Geschenk Gottes von ihm selbst empfangen hat, der wird an einfacher Kost sich sättigen. Damit ihr aber dieses besser einsehet und das Nöthige nach bestem Wissen von mir vernehmet, trete einer aus euch vor, um zu fragen oder mitzusprechen; ich werde nicht unterlassen alles zu beantworten, so gut es mir der Herr verliehen hat.

Aufang der Musica des H. Oddo.

Inhalt.

1. Ueber das Monochord und dessen Gebrauch. 2. Ueber die Mensur. 3. Ueber den Ton und Halbton. 4. Ueber die Konsonanzen. 5. Ueber die Verbindungen der Stimmen. 6. Der Unterschied des Tones und Halbtones bei den Modi. 7. Ueber die Grenzen der Modi. 8. Was der Modus ist, und wie jeder unterschieden oder erkannt wird. 9. Ueber die Ausdehnung der Modi nach oben und nach unten. 10. Die acht Modi. 11. Die Formel des I. Modus. 12. Die Formel des II. Modus. 13. Die Formel des III. Modus. 14. Die Formel des IV. Modus. 15. Die Formel des V. Modus. 16. Die Formel des VI. Modus. 17. Die Formel des VII. Modus. 18. Die Formel des VIII. Modus.

1**) Schüler: Was ist die Musik?

Lehrer: Die Musik ist die Wissenschaft recht zu singen und der leichte Weg zum vollkommenen Gesange.

Sch.: Wie so?

L.: Wie der Lehrer dir zuerst alle Buchstaben auf der Tafel zeigt, so bringt auch der Musiker dir alle Stimmen eines Gesanges auf dem Monochorde bei.

Sch.: Was ist das Monochord?

L.: Es ist ein länglich viereckiges Holz in Form eines Kastens,

*) communis patris kann auch für Bischof oder Papst stehen. **) Die am Rande sich folgenden Ziffern beziehen sich auf die Inhaltsangabe.

innen hohl wie eine Zither, über dem eine angebrachte Saite ertönt, durch deren Erklingen du leicht die verschiedenen Stimmen wahrnimmst.

Sch.: Wie wird diese Saite angebracht?

L.: Es wird der Länge nach über die Mitte des Kastens eine gerade Linie gezogen und mit Zurücklassung eines ganz kleinen Abstandes an beiden Enden zu beiden Seiten ein Punkt gesetzt. In den zurückgelassenen Abständen aber werden zwei Knöpfchen gesetzt, welche die so über der Linie ruhende Saite halten, so dass diese zwischen den beiden Knöpfchen so grofs ist, wie die unter ihr befindliche Linie.

Sch.: Wie giebt aber die eine Saite viele und verschiedene Stimmen?

L.: Die Buchstaben oder Noten, deren sich die Musiker bedienen, sind der Reihe nach auf die unter der Saite gezogene Linie gesetzt; indem nun der Steg (modulus) sich zwischen Linie und Saite bewegt und dieselben nach den Buchstaben verkürzt und verlängert, bewirkt die Saite wunderbar den ganzen Gesang. Wird den Knaben durch diese Buchstaben irgend eine Antiphon notirt, so lernen sie dieselbe leichter und besser von der Saite, als wenn sie dieselbe von einem Menschen hören, und nach einer Uebung von einigen Monaten bringen sie mit Hinweglassung der Saiten blos durch den Anblick hervor, was sie nie gehört haben.

Sch.: Sehr wunderbar ist, was du sagst. Unsere Cantoren wenigstens konnten zu einer solchen Vollkommenheit niemals gelangen.

L.: Die sind vielmehr umhergetappt, Bruder, und da sie den Weg nicht suchten, arbeiteten sie zeitlebens vergebens.

Sch.: Wie geschicht es, dass die Saite besser lehrt, als ein Mensch?

L.: Der Mensch singt, so gut er will und kann; die Saite aber ist durch die oben genannten Buchstaben von sehr weisen Menschen so kunstreich abgetheilt, dass sie nicht lügen kann, wenn sie sorgfältig beobachtet und beachtet wird.

2) Sch.: Aber, ich bitte, welches ist diese Kunst?

L.: Die Mensur des Monochords; denn was gnt abgemessen ist, täuscht niemals.

Sch: Kann ich vielleicht diese Mensuren auf einfache Weise mit wenigen Worten erlernen?

L.: Mit Gottes Hilfe, heute noch; nur höre aufmerksam zu.

An das obere Ende des Monochord's setze zu dem oben angegebenen Punkte den Buchstaben *Γ*, das ist das griechische *G* (welches von vielen seines seltenen Gebrauches wegen nicht mitgerechnet wird.*) Von diesem *Γ* bis zum Punkte, den wir an das Ende gesetzt haben, theile (den Raum) sorgfältig durch 9 und schreibe an das Ende des ersten 9tel zunächst dem *Γ* den Buchstaben *A*; dieses *A* heifst die erste Stimme. Von diesem ersten Buchstaben *A* theile bis zum Ende ebenso durch 9 und setze in den 9. Theil für die zweite Stimme den Buchstaben *B*. Hierauf kehre zu dem Anfange zurück und theile von *Γ* aus durch 4 und setze für die dritte Stimme den Buchstaben *C*. Von der ersten Stimme *A* theile ebenso durch 4 und setze für die vierte Stimme den Buchstaben *D*. Indem du auf dieselbe Weise von *B* aus durch 4 theilst, wirst du die fünfte Stimme *E* finden. Auch die dritte Stimme *C* bietet dir den sechsten Buchstaben *F* dar. Hierauf kehre zu *Γ* zurück und von diesem und den übrigen, wie sie der Reihe nach folgen, theile die genannte Linie in zwei Theile, also in der Mitte, bis du ohne *Γ* 14 oder 15 Stimmen hast, und während du die Stimmen so in der Mitte theilst, musst du dieselben unähnlich machen. Z. B Wenn du von *Γ* aus halbirst, so schreibe für *Γ* *G*, für das getheilte *A* setze *a*, für *B* das andere ♮, für *C* das andere *c*, für *D* das andere *d*, für *E* das andere *e*, für *F* das andere *f*, für *G* das andere *g*, für *a* das ⁚, so dass in der einen Hälfte des Monochord's dieselben Buchstaben sind, wie auf der anderen. Aufserdem theile von der sechsten Stimme *F* aus durch 4 und setze rückwärts vor ♮ das runde b, welche beide für eine und dieselbe Stimme gelten, und wovon eines die zweite neunte Stimme heifst; beide zugleich kommen in einem und demselben Gesange in der Regel nicht vor. Die Figuren, sowohl Stimmen als Buchstaben, werden der Reihe nach so gesetzt: *Γ*I. AII. BIII. CIV.**) DV. EVI. FVII. GVIII. aIX. IbX. II♮X. cXI. dXII. eXIII. fXIV. gXV. ⁚.

Sch.: Gott sei Dank! Ich verstehe gut und glaube, dass ich jetzt das Monochord zu machen weifs.

3) Aber ich bitte, was ist das, dass ich in einem regelrecht abgemessenen Monochorde hier kleinere und dort gröfsere Zwischenräume und Entfernungen wahrnehme?

L.: Der gröfsere Zwischenraum heifst Ton und findet sich von *Γ* nach *A* und von *A* nach *B*; der kleinere Zwischenraum aber,

*) cf. Cotto bei Gerbert, 2. Bd. S. 235. **) cf. Engelbert bei Gerbert 2. Bd. S. 285 und 321.

wie er von *B* nach *C* gefunden wird, heifst Halbton und macht ein kleineres Auf- oder Absteigen. Jedoch kann durch keine Mensur und nach keiner Berechnung die Ausdehnung eines Halbtones der des Tones gleichkommen; sondern wenn nach dem oben angegebenen Verhältnisse die Theilungen an rechter Stelle stattfinden, entstehen Töne und Halbtöne. Wenn du aber alle Töne aufgefunden hast, wirst du dich wundern, dass du in allen ganzen Tönen die Neuntheilung bemerkst, wie von *Γ* nach *A* und von *A* nach *B*, wo du sie ursprünglich gemacht hast. Aber das 1. und 2. *b* in der neunten Stimme machen unter sich weder einen Ton noch einen Halbton aus,*) sondern von dem ersten *b* der 9. Stimme zur 8. Stimme *a* ist ein Halbton und nach der 10. Stimme *c* ist ein Ton. Jedoch das zweite *b* in der 9. Stimme macht umgekehrt zur 8. Stimme *a* einen Ton und zur 10. Stimme *c* einen Halbton. Daher ist eines der beiden *b* immer überflüssig, und in welchem Gesange du das eine nimmst, wirst du das andere vermeiden, damit du nicht an derselben Stelle Ton und Halbton zu machen scheinst, was unpassend ist.

Sch.: Höchst wunderbar ist, dass, obgleich ich nur von *Γ* nach *A* und von *A* nach *B* durch 9 getheilt habe, ich nun doch gefunden habe, dass alle Töne gleicherweise auf der Neuntheilung beruhen. Aber sage mir, ob es noch andere Theilungen des Monochord's giebt, und ob sie in allen oder in den meisten Stellen gefunden werden?

4) L.: Aufser dem Tone giebt es drei Theilungen, welche die natürliche Lage der Stimmen, die wir oben angegeben haben, einhalten. Die erste ist viertheilig, weil sie in vier getheilt ist, wie von *A* nach *D*, und hat vier Stimmen und drei Zwischenräume, nämlich zwei Töne und einen Halbton. Wo du daher im Monochord zwischen zwei Stimmen zwei Töne und einen Halbton findest, kannst du annehmen, dass das Intervall dieser Stimmen in der Viertheilung verläuft; und daher erhält es den Namen diatessaron, nämlich von v i e r. Die zweite Theilung aber ist dreitheilig, wie von *A* nach *B*; in deren Zwischenraum sind fünf Stimmen und vier Intervalle, nämlich drei Töne und ein Halbton enthalten. Wo du daher zwischen zwei Stimmen drei Töne und einen Halbton siehst, wird deren Zwischenraum bis zum Ende in drei Schritten verlaufen.

*) cf. Boetius 3. Buch 8. Kap. und Glarean Dodec. 1. Buch 10. Kap. Daselbst wird an einer beigesetzten Figur nachgewiesen, dass die beiden Stimmen b und ♮ unter sich um ein Komma weiter abstehen als *a* von *b* und ♮ von c. In ähnlicher Weise M a r c h e t t u s bei Gerbert 3. Bd. S. 74.

Das Intervall aber wird diapente genannt von fünf, weil in seinem Umfange fünf Stimmen sind. Die dritte Theilung ist zweitheilig, weil durch zwei oder in der Mitte getheilt wird, und heifst diapason, das ist von allen. Diese wirst du, wie oben gesagt, deutlich aus der Aehnlichkeit der Buchstaben erkennen, wie vom ersten A nach dem achten a. Sie besteht aus acht Stimmen und 7 Intervallen, nämlich fünf Tönen und zwei Halbtönen; auch enthält sie zugleich eine Quarte und eine Quinte. Von *A* nach *D* ist eine Quarte, von *D* nach *a* eine Quinte, von *A* nach *a* eine Octave, so: A, B, C, D, E, F, G, a.

Sch.: In wenigen Worten erfahre ich nicht wenig über die Theilungen. Jedoch ich wünschte zu hören, warum dieselben Buchstaben in dem ersten und zweiten Theile gesetzt werden.

L.: Dies kommt daher, weil diese beiden Theile so unter sich übereinstimmen (es entstehen ja die Stimmen des zweiten Theiles von *G* aufwärts, mit Ausschluss des 1. *b* in der 9. Stimme, aus den Stimmen des ersten Theiles durch die Octave) dass die Stimmen, welche im ersten Theile einen Ton oder Halbton, oder eine Quarte oder Quinte ausmachen, diese es anerkanntermafsen im zweiten Theile auch thun. Z. B. Im ersten Theile ist von *Γ* nach *A* ein Ton, nach *B* aber eine grofse Terz, nach *C* eine Quarte, nach *D* eine Quinte, nach *G* eine Octave; ebenso ist im zweiten Theile von *G* nach *a* ein Ton, nach ♮ eine grofse Terz, nach *c* eine Quarte, nach *d* eine Quinte, nach *g* eine Octave. Daher kommt es, dass jeder Gesang, wie im ersten so auch im zweiten Theile gesungen werden kann. Jedoch die Stimmen des ersten Theiles ertönen übereinstimmend zu denen des zweiten Theiles, wie Männer- und Knabenstimmen.

Sch.: Ich danke, das ist sehr weise geschehen. Indess aber erwarte ich zuerst zu hören, wie ich einen Gesang notiren kann, damit ich selbst ohne Lehrer denselben festhalte, so dass, wenn du wirst Beispiele der Regeln gegeben haben, ich denselben besser untersuchen, und wenn etwas über meinen Verstand geht, zu jenen Noten meine Zuflucht nehmen kann.

L.: Lege dir die Buchstaben des Monochord's, wie sie der Gesang hin und her durchläuft, vor, so dass du, wenn du die Wirkung dieser Buchstaben noch nicht ganz inne hast, die Saite hart an demselben Buchstaben anschlagend von dem Lehrer ohne sein Wissen wunderbar hörst und lernst.

Sch.: In der That, sage ich, einen wunderbaren Lehrer hast du

mir gegeben, welcher, von mir gemacht, mich lehrt, und der, mich lehrend, selbst nichts versteht. Fürwahr, ich schätze ihn besonders wegen seiner Geduld und seines Gehorsames; denn er singt mir, wenn ich es will, und wird nie durch meinen langsamen Sinn erregt, mich mit Schlägen oder Schimpfen traktiren.

L.: Ein guter Lehrer ist er; aber er verlangt einen aufmerksamen Zuhörer.

5) Sch.: Worin ist besonders Aufmerksamkeit anzuwenden?

L.: In den Verbindungen der Stimmen, welche die verschiedenen Konsonanzen hervorbringen, damit du, wie sie nämlich verschieden und abweichend sind, eine jede in ihrer Verschiedenheit und Abweichung bequem anzugeben vermagst.

Sch.: Bitte, sage mir, wie viele Abweichungen es giebt, und zeige es durch gewöhnliche Beispiele.

L.: Es giebt deren sechs, sowohl im Auf- als Absteigen. Die erste Verbindung entsteht, wenn jene zwei Stimmen verbunden werden, zwischen denen ein Halbton ist, wie von der 5. Stimme *E* zur 6. *F*, welche kleiner und gedrückter ist, als die übrigen, wie
E F E
z. B. das erste Aufwärtssteigen dieser Antiphon: Haec est, quae
G a c c F E D E F
nescivit; abwärts aber ebenso umgekehrt: Vidimus stellam. Die zweite Verbindung aber entsteht, wenn zwischen zwei Stimmen ein Ton ist, wie aufwärts von der 3. Stimme *C* zu der 4. *D*, so:
C D E F D Dc EF G ED D
Non vos relinquam; abwärts aber so: Angelus Domini. Die dritte Verbindung ist die, welche zwischen zwei Stimmen einen Abstand von einem Ton und Halbton hat, wie zwischen der 4. Stimme *D* und
D D F F FD
der 6. *F*, aufwärts so: Johannes autem; abwärts so: In lege. Die vierte Verbindung hat zwischen zwei Stimmen zwei Töne, wie von
E F a a ♮
der 6. Stimme *F* zu der 8. *a*, aufwärts so: Adhuc multa habeo; ab-
a F a ccc
wärts so: Ecce Maria. Die fünfte Verbindung entsteht durch die
A D
Quarte, wie von der 1. Stimme *A* zu der 4. *D*, aufwärts so: Valde
a G D
honorandus; abwärts aber so: Secundum autem. Die sechste Verbindung aber entsteht durch die Quinte, wie von der 4. Stimme *D*
Da ha a G G
zur 8. *a*, wie sie ist in: Primum quaerite; abwärts, wie von der 7.
G C D
Stimme *G* zur 3. *C*: Canite tuba. Andere regelrechte Verbindungen werden nirgends gefunden.

6) Die gewöhnlichen Sänger verfallen oft in sehr grofsen Irrthum, weil sie die Wirkung des Tones und Halbtones und der anderen Konsonanzen zu wenig erwägen. Jeder aus ihnen wählt sich das aus, was besonders den Ohren zusagt oder was beim Lernen oder Vortragen leichter von Statten geht; und so entsteht ein grofser Wirrwar in vielen Gesängen rücksichtlich des Modus, dem sie angehören sollen. Unter Modi aber verstehe ich alle acht Töne und Modi aller Gesänge, welche der Reihe nach in den Formeln entstehen, damit nicht, wenn ich Töne sagen werde, ein Zweifel darüber entsteht, ob von den Tönen der Formeln oder von den Tönen gesprochen wird, welche durch die Neuntheilung entstanden sind. Wenn du daher jene Cantoreu über irgend einen Gesang fragst, welchem Modus er angehöre, antworten sie sogleich, was sie nicht kennen, als wenn sie es vollkommen verständen. Wenn du sie aber nach dem Grunde fragst, woher sie das wüssten, antworten sie verlegen: Weil er am Anfange und am Ende anderen Gesängen dieses Modus ähnlich ist. Und da sie durchaus von keinem Gesange bestimmen können, wessen Modus er ist, wissen sie auch nicht, dass die Verschiedenheit einer einzigen Stimme den Modus zu wechseln zwingt, wie diese Antiphon: O beatum pontificem*), welche, obgleich sie nach dem Anfange und der Finale dem zweiten Modus angehört, allein wegen des Aufwärtsschreitens der einen Stimme bei den Worten „o Martine dulcedo“ von H. Oddo in den ersten Ton sehr sorgfältig ist berichtigt worden. Ebenso wirst du dieses in der Antiphone „Domine, qui operati sunt“ genauer wahrnehmen können. Denn wenn du diese, wie das manche thun, nach dem sechsten Modus, in dem Buchstaben *F*, anfängst, wird sie sich von diesem Modus nur durch den Halbton auf einer Silbe bei den Worten „in tabernaculo tuo“ unterscheiden. Weil sie aber so gebräuchlich ist und gut klingt, muss sie nicht verbessert werden. Untersuchen wir aber, ob sie etwa in einem anderen Tone angefangen werde, und finden sie diesem Modus ganz übereinstimmend, so ist es nicht nöthig sie zu verbessern. Fange sie daher im Buchstaben *G*, das ist im achten Modus, an, so wirst du bemerken, dass sie regelrecht in demselben steht. Daher beginnen manche „Domine“ wie „a modo dico vobis.“ Hieraus ersieht man, dass der ein unerfahrener Musiker ist, welcher leichtsinnig und vermessen viele Gesänge verbessert, bevor er nicht alle Modi durchgegangen, ob sie vielleicht in irgend einem stehen könnten; denn nicht so sehr um die Aehnlichkeit mit anderen Gesängen

*) cf. Engelbert bei Gerbert 2. B. S. 355.

als um die regelrechte Beschaffenheit möge man besorgt sein. Wenn sie zu keinem Tone passen, mögen sie nach dem verbessert werden, von dem sie weniger abweichen; und zwar ist dies zu beachten, damit der verbesserte Gesang passender klinge, als auch von seiner früheren Beschaffenheit wenig abweiche.

Sch.: Du hast wohl daran gethan mich vor dem Irrthum unwissender Cantoren und auch vor denen zu sichern, welche nicht, wie es nöthig ist, den Geist an der sorgfältigen Untersuchung des regulären Monochords und an der Richtigbefindung regelmäfsiger oder an der Verbesserung gefälschter Gesänge üben; du hast, wenn auch mit wenigen Worten, mir keine geringe Einsicht gegeben.

7) Jedoch, füge bei, aus wie vielen Stimmen der Gesang bestehen muss!

L.: Einige sagen, aus acht, andere, aus neun, nnd wieder andere, aus zehn.

Sch.: Weshalb aus acht?

L: Wegen der gröfsten Theilung, der Octave, oder, weil bei den Alten die Cithern acht Saiten hatten.

Sch.: Weshalb aus neun?

L.: Wegen der zwei Quinten, welche aus neun Stimmen bestehen. Denn da von *Γ* nach der vierten Stimme *D* die erste Quinte und von diesem *D* nach der achten *a* die zweite Quinte ist, so sind von *Γ* nach der achten Stimme *a* neun Stimmen.

Sch.: Weshalb aus zehn?

L.: Nach dem Beispiele des David'schen Psalters*), oder weil in zehn Stimmen drei Quarten gefunden werden: denn von *Γ* nach der dritten Stimme *C* ist eine Quarte, von der dritten *C* nach der sechsten *F* die zweite, und von der sechsten *F* nach dem ersten *b* der neunten Stimme die dritte Quarte, und daher sind von *Γ* nach dem ersten *b* der neunten Stimme zehn Stimmen.

Sch.: Können auch weniger Stimmen im Gesange vorkommen?

L.: Es können allerdings fünf oder vier darin sein, aber es müssen die fünf eine Quinte und die vier eine Quarte ausmachen.

Sch.: Die allgemeine Meinung und fast alle Gesänge beweisen es, dass es sich so verhält, wie du sagst. Erkläre, was der Ton ist, den du auch öfters Modus nennst!

8**) L.: Tonus oder Modus ist die Regel, welche jeden Gesang nach seiner Finale beurtheilt. Denn wenn man die Finale nicht

*) cf. S. Tunsted b. Coussemaker IV, 235. **) Von hier beginnt die triersche Hds.

weifs, kann man nicht erkennen, wo der Gesang angefangen und wie weit er sich aufwärts oder abwärts bewegen darf.

Sch.: Welche Regel nimmt der Anfang von der Finale?

L.: Jeder Anfang muss mit der Finale nach den bekannten sechs Konsonanzen übereinstimmen. Keine Stimme kann einen Gesang anfangen, wenn sie nicht die Finale selbst ist, oder in einer aus den sechs Konsonanzen mit der Finale übereinstimmt, und in jeder Stimme, welche mit der Finale in diesen Konsonanzen übereinstimmt, kann ein so geschlossener Gesang beginnen, mit Ausnahme des Falles, dass ein Gesang im dritten Modus in der fünften Stimme *E* geschlossen wird, welche dem Halbton zunächst ist; dann wird man öfter in der zehnten Stimme *c* angefangen finden, welche von der fünften Stimme *E* nach oben um eine Quinte und einen Halbton entfernt ist.

Offenbar müssen auch in jedem Modus die Einschnitte, das heifst die Stellen, in denen wir im Gesange innehalten, und in denen wir abtheilen, in den Stimmen geschlossen werden, in denen ein Gesang desselben Modus angefangen werden kann. Und wo ein Modus besser und öfter beginnt, dort pflegt er auch schicklicher seine Einschnitte anzufangen und zu schliefsen. Es wird gelehrt, dass die meisten Einschnitte in der Finale des Modus geendigt werden müssen, damit nicht, wenn in irgend einer anderen Stimme mehr Einschnitte geschehen als in der Finale, auch die Gesänge verlangen in derselben geschlossen und von dem Modus, in welchem sie angefangen, versetzt zu werden zwingen. Kurz, ein Gesang gehört meistens dem Modus an, in welchem gröfstentheils seine Einschnitte verlaufen; auch die Anfänge werden häufiger und passender in der Finale des Gesanges gefunden. Als Beispiel des Gesagten gilt dir diese Antiphon*)

d e d e d e f f e d d
Tribus miraculis — erster Einschnitt.

d e d f f g e f d e d
ornatum diem sanctum colimus — zweiter Einschnitt.

d d a a a g a g a g f d e f g f e d d
Hodie stella magos duxit ad praesepium — dritter Einschnitt.

d d a a a g f f e d d e d d
Hodie vinum ex aqua factum est ad nuptias — vierter Einschnitt.

e e g g f a g a g f g g f
Hodie a Johanne Christus baptizari voluit — letzter Einschnitt.

*) cf. Microlog des Guido bei Gerbert, 2. Bd. S. 6 und 12, woselbst das „Tribus miraculis" an verkehrter Stelle steht.

9) Daher siehst du, dass im regelmäfsigen Gesange die meisten Einschnitte in der Finale geschehen und dass auch die Gesänge selbst in diesem Tone anfangen und endigen.

Sch.: Ueberall bestätigt es das Ansehen der Gesanglehrer, dass es so ist, wie du sagt. Jedoch fahre fort über die Höhe und Tiefe; welche Regel nimmt der Gesang in dieser Hinsicht von der Finale?

L.: In höher gelegenen Gesängen, wie im 1., 3., 5. und 7. Modus, darf kein Gesang von seiner Finale aus weiter aufwärtssteigen als zur Octave, in welcher nämlich derselbe Buchstabe wie in der Finale ist. Wegen der besonderen Gröfse der Theilung, Octave genannt, hat auch der Gesang unter der Finale e i n e Stimme. In tiefer gelegenen Gesängen aber, wie im 2, 4., 6. und 8. Modus, wird kein Absteigen einer Stimme unter die Finale gefunden, welche nicht mit der Finale in einer der sechs Konsonanzen verbunden wäre; aufwärts hingegen schreiten sie nach denselben Konsonanzen von der Finale bis zur Quinte, zuweilen aber bis zur Sexte. In welchen Stimmen aber die Gesänge aller Modi öfter beginnen nach dem gegenwärtigen Usus, das wirst du deutlich in den Formeln derselben ersehen.

10) Sch.: Nachdem du dargethan hast, dass die Gesänge aller Modi nach ihrer Finale beurtheilt worden, ist es Zeit zu sagen, wie viele Modi oder Töne es giebt.

L.: Manche sagen, es gäbe deren vier.

Sch.: Weshalb?

L.: Weil jeder reguläre Gesang in vier Stimmen des Monochord's geschlossen werden kann.

Sch.: Welche sind jene Stimmen?

L: Die vierte Stimme *D*, in welcher der authentus protus, das ist, erster Hauptmodus, die fünfte Stimme *E*, in welcher der authentus deuterus, das ist zweiter Hauptmodus, die sechste Stimme F, in welcher der authentus tritus, das ist dritter Hauptmodus, die siebente Stimme *G*, in welcher der authentus tetrardus, das ist vierter Hauptmodus, schliefst. Aber diese vier werden in acht abgetheilt.

Sch.: Weshalb?

L.: Wegen der hohen und tiefen Gesänge. Denn wenn ein Gesang im authentus protus helltönend und hoch ist, so theilt man ihn dem authentus protus, wenn er dagegen tief und niedrig ist, dem plaga proti zu. (Schluss folgt.)

Théodore de Lajarte's

Bibliothèque musicale du théatre de l'opéra. Catalogue historique, chronologique, anecdotique publié sous les auspices du Ministère de l'instruction publique et des beaux- arts et rédigé par Th. de Lajarte, Bibliothécaire attaché aux archives de l'opéra. Avec portraits gravés à l'eau-forte par Le Rat. Paris Libraire des Bibliophiles M DCCC LXXVIII (in 8 Lieferungen von 1876—1878 erschienen, Preis der Lifg. 5 fr.) In gr. 8°, 374 und 350 Seiten. Das Werk, in geschmackvoller und eleganter Ausstattung, liefert einen werthvollen Beitrag zur Bibliographie vom zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts bis zur heutigen Zeit. Das Vorwort belehrt uns, dass wir in Vorliegendem den Katalog der Musikbibliothek der Oper in Paris erhalten von den Zeiten Lully's (1671) ab bis heute. Aus dem geschichtlichen Ueberblicke über die Verwaltung der Bibliothek erfahren wir, dass bis zum Jahre 1865 der „copiste de l'Academie", d. h. der erste Kopist, unter dessen Anleitung alle Kopien gemacht wurden, auch zugleich der Bibliothekar der Sammlung war. Seite 3 u. f. werden auch einige Namen (von 1738 ab) mitgetheilt. Der Ort der Bibliothek hat im Laufe der Zeit mehrfach gewechselt. Von dem heutigen Orte, einem Saale, giebt das Werk eine Abbildung. Von interessanten Einzelheiten der Vorrede sei noch erwähnt, dass die 80 Bände in Fol. und 4° von Beffara, welche im Verlaufe von 40 Jahren entstanden waren und die Nachforschungen über die Oper enthielten, beim Brande des Stadthauses zu Paris im Jahre 1871 durch die Commune vernichtet wurden. So haben die zwei welthistorischen Jahre für die Wissenschaft zwei herbe Verluste zu verzeichnen: die Strafsburger Bibliothek und die Stadtbibliothek in in Paris. Ferner fanden sich beim Ordnen der Bibliothek eine grofse Anzahl Packete, die wohl seit vielleicht hundert Jahren nicht geöffnet waren und sowohl unaufgeführte als aufgeführte Werke enthielten. Die Bibliothek besitzt demnach 241 vollständige Opern in Partitur und allen Stimmen und Rollen, 110 vollständige Ballete; 184 Partituren ohne Stimmen, 97 Werke von denen die Partitur fehlt (also sich wahrscheinlich nur in Stimmen vorfinden), 75 Packete mit Arien zu Balleten in Partitur, eine grofse Anzahl Cantaten und „politische" Piecen, Symphonien, Concerte und Instrumentalpiecen und einige Messen und Motetten, die wahrscheinlich zu geistlichen Concerten angeschafft wurden. Seite 11 erwähnt der Verfasser noch, dass die Bibliothek der Sarbonne durch den Marquis de La Salle

eine interessante Sammlung Opern erhalten hat und zwar sind dies 107 Partituren in fol., darunter Opern von Lully (20), Rameau (6), Destouches u. a.; 75 Partituren in quer 4° und 68 Mappen mit Stimmen und Rollen (die Autoren verzeichnet der Verfasser nur zum Theil).

Werfen wir nun einen Blick in den Katalog selbst, so unterscheidet sich derselbe wesentlich von der sonst üblichen Art. Der Verfasser theilt die Zeit von 1671 bis heute in 6 Perioden: Lully, Campra, Rameau, Gluck, Spontini, Rossini und Meyerbeer. — Man sieht: der Franzose selbst kommt dabei schlecht weg und das Zeugniss für sein Operntalent fällt schwach aus. — Jeder Periode ist das Portrait des betreffenden Komponisten in gutem Stahlstich vorgesetzt. Darauf werden unter laufender Nr. die Opern in chronologischer Reihenfolge nach der Zeit ihrer Aufführung verzeichnet Pomone, Musik von Cambert, Text von P. Perrin, repräsentirt zum ersten Male am 19. März 1671 auf dem Theater in der Strafse Guénégaud, eröffnet den Reigen. Die Wiedergabe der Titel ist mit Luxus ausgestattet und wie es scheint dem Originaltitel genau nachgeahmt. Bei der Beschreibung der Werke vermissen wir die Seiten- oder Blattzahl, sonst erstreckt sich dieselbe auf alle mögliche interessante Notizen, denn wir erfahren nicht nur das Datum der ersten Aufführung, sondern auch die der späteren, nebst den Namen der Sänger, Sängerinnen und Tänzer, ferner ob das Werk gedruckt worden ist und welche Piece daraus sich des gröfsten Beifalls zu erfreuen hatte. Wahrhaftig, mehr kann man nicht verlangen. Ja, sogar hie und da wird noch ein Stückchen Text mitgetheilt, was ein ganz besonders Interesse hat. Am Schlusse jeder Periode schliefsen sich „Notices biographiques sur les auteurs de la période“ an und zwar über Komponisten und Dichter. Die letztverzeichnete Nr., DXCIV, ist die Sylvia ou la Nymphe de Diane, Ballet. Musik von Leo Delibes. Aufgeführt den 14. Juni 1876. Von Seite 249 des 2. Bd. ab beginnt ein „Appendice“, welcher die übrigen Werke der Bibliothek enthält, wie Cantaten, pièces politiques, Partituren und Fragmente, Opéra reçus et non représentés, Ouverturen, Sinfonien, Concerte, Romanzen und Arien. Dieser Appendix befleifsigt sich sehr grofser Kürze und giebt manchmal, z. B. bei den Romanzen und Arien, nur den Namen des Komponisten an. Diesem schliefsen sich 2 Register an, das eine verzeichnet alphabetisch die Namen der Oper oder anderer Musikpiecen, das andere diejenigen der Autoren. Das erstere ist mit grofser Sorgsamtkei

angefertigt und giebt bereits Aufschluss auf manche Frage. Somit erfüllt das Werk nach allen Seiten hin die Ansprüche eines wissenschaftlichen Werkes verbunden mit einem geschmackvollen sogar eleganten Aeufseren, und man kann wohl sagen, dass solche Werke nicht oft das Licht der Welt erblicken, denn mehr oder weniger klebt jedem ein Stück des irdischen Misere an. E.

Mittheilungen.

* Der Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, Organ des germanischen Museum, bringt in Nr. 11 von 1879 eine Beschreibung eines Puppenhauses (Dockenhaus), welches im Jahre 1558 auf Rechnung des Herzogs Albrecht's V. von Bayern angefertigt und nachdem es später in der herzogl. Kunstkammer Aufnahme gefunden, im Jahre 1598 durch den Hofrath Fickler inventirt und ausführlich beschrieben wurde (Cod. Bav. 2133 in fol., k. Bibl. München). Dort heifst es Spalte 318, bei Beschreibung der Kapelle im 4. Stock: „Neben dem Altar (steht) ein Instrumentl oder Virginal in seinem Futteral. In der Mitte dieser Kapelle steht ein Pulthrett von rothem Doppeltafft überdeckt, darauf ein Gesangbuch, mit rothem Atlas überzogen, auch mit vergoldeten Silberbeschlägen, welches der Bassus (sic?); hinter dem Pulthrett stehn die Cantores in schwarzen langen wollenen Röcken, mit Sammt verbrämt, sechs Personen. Neben diesem Pulthrett (steht) an der Wand ein anderes Pulthrett, auch mit rothem Doppeltafft bedeckt; darauf liegt ein dem vorigen gleiches Gesangbuch, der Altus. Beineben liegen auch in gleicher Form der Tenor und Discant sammt 4 kleinen Gesangbüchlein in Schwarz eingebunden." Als Erklärung der oben genannten Instrumente heifst es in der Anmerkung 30: „Orgel". Das ist ein Irrthum. Ein Instrumentl oder Instrument war ein Klavier in der Form eines länglichen viereckigen Kastens und ein Virginal ist die in England gebräuchliche Bezeichnung eines Spinetts's, ebenfalls eines Klavierinstrumentes. Beide Instrumente waren oft sehr klein und konnten mit Leichtigkeit von einem Menschen getragen werden; sie bestanden oft nur aus einem schmalen Kasten und wurden beim Gebrauch auf einen Tisch oder ein dazu bestimmtes Gestell gelegt. Die Beschreibung sagt „Instrumentl oder Virginal in seinem Futteral", daraus ergiebt sich, dass die äufsere Form beider Klavierinstrumente gleich war und sich dasselbe in einem Futteral, also einer Umhüllung, einem Holzkasten oder vielleicht seiner kostbaren Ausstattung halber in einem Lederfutterale befand. Die darauf folgende Beschreibung der Sänger nebst ihren Pulten und Stimmbüchern ist nicht ganz klar, doch lässt sich so viel daraus erkennen, dass für jede der 4 Stimmen ein Notenpult mit dem dazu gehörigen Stimmbuche: Discant, Alt, Tenor und Bass in der Kapelle aufgestellt ist. Das Pult für den Bassus steht mitten in der Kapelle und die übrigen befinden sich an der einen Wand derselben. Vielleicht hat unser geehrtes Mitglied Herr Jul. Jos. Maier in München die Güte die Stelle im Ms. nochmals zu vergleichen.

* Eustorg de Beaulieu, Poète et Musicien (16. siècle). Notice biographique et bibliographique publiée avec la musique de 2 Chansons par G.

Becker. Paris libr. Sandoz et Fischbacher, G. Fischbacher, Editeur, 1880. 12°, 30 pp. Eustorg oder Hector de Beaulieu war bisher ein wenig bekannter Autor und die sorgsam gesammelten Notizen sind daher sehr willkommen. Eustorg war aus Beaulieu, einer kleinen Stadt in der Provinz Limousin gebürtig und gehört dem Anfange des 16. Jahrh. an, denn 1522 war er Organist in Lectoure, 1523 in Tulle. Aus jener Zeit sind mehrere literarische Arbeiten von ihm bekannt; so auch aus dem Jahre 1529: „Les gestes des solliciteurs", aus der man ersieht, dass er dem Priesterstande angehörte. Um 1536 finden wir ihn in Lyon und wendet er sich hier dem Protestantismus zu. Am 1. Mai 1537 geht er nach Genf und bekleidet dort wahrscheinlich einen Pastorposten, denn um 1546 giebt er sich den Titel „ministre évangélique". Darauf finden wir ihn 1548 in Basel, woselbst sein Name in dem Register der dortigen Universität eingeschrieben ist. Um 1549 besucht er Bern, dann Bienne. Endlich, nach dem Diarium eines Ministers von Basel, Johann Gastius, starb er den 8. Jannar 1552 daselbst und heifst es dort: „dass der Studiosus Hector, auch Eustorgius genannt, in grofser Armuth gestorben sei und durch den Dr. Amerbach zu Basel das Stipendium des Erasmus genoss." Der Verfasser beschäftigt sich darauf mit den Leistungen des Autors und fallen davon der Musik nur einige wenige Chansons zu, von denen im Anhange zwei derselben mitgetheilt sind: 1) Voici le bon temps, 2) Mondain sejour, beide zu 4 Stimmen. Die Partitur weist mehrfache Fehler auf und keine Erhöhung der Leitetöne. So muss es z. B. Discant S. 24 Takt 2: g fis e fis g heifsen und S. 25 vorletzter Takt: e g g fis g. im Alt S. 25 Takt 4: g g statt f f und so fort.

* Herr Prof. Crecelius theilt der Redaktion zu den Aktenstücken (Documenten) in Nr. 12 der Monatsh. von 1879 Seite 202 ff Folgendes mit:

In Nr. IV, Zeile 6: das (nen machen und graben eines Petschafts) ich denn nicht enkan, hier bedeutet enkan nicht „erkenne", wie angegeben ist, sondern *en* ist die alte Verneinung, welche früher vor das Verbum gestellt wurde: *ich enkan* bedeutet also s. v. a. *ich kann nicht.* Das dabei stehende *nicht* ist ursprünglich nur eine Verstärkung der Verneinung, welche hinzutreten oder wegbleiben konnte; später hat sie das alte *en* ganz verdrängt. So heifst es denn auch an der entsprechenden Stelle von No. III, Z. 8: das ich denn nicht *kan.* Hinter diesem Worte muss in No III eine Interpunktion stehen; denn das folgende gehört zusammen: des (ergänze: ist) alles nicht, also [so, wie] ich ken ewren genaden bessweret hin. Dem entsprechen in No. IV die Worte: das den alles nicht also geschehen ist.

In No. V, Z. 8 v. u. erhält Anthonius die Erlaubniss in den Sächsischen Landen frei durchzuziehen „mit seynem getzewge Orgeln laden kleinhat". Das letztere, mit einem Fragezeichen versehene Wort ist kleinât = kleinôd. Dieses Wort bezeichnet urspünglich eine zierlich, fein gearbeitete Sache, ein besonders feines Kunstwerk, dann ein werthvolles Geschenk u. s. w.

* Die verspätete Versendung der Publikation für 1880 ist durch eine Beschädigung des Cylinders der Schnellpresse in Folge der Kälte entstanden und liegt daher die Ursache aufser aller menschlichen Berechnung.

* Hierbei eine Beilage. Das deutsche Lied, 2. Band Seite 1—16.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.




MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XII. Jahrgang. 1880.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 3.

Oddo's von Clugny Dialog.

(P. Bohn.)

(Schluss.)

Sch.: Weshalb heifst er plaga proti?

L.: Er heifst plaga proti, das heifst, Theil des ersten, weil er in derselben Stelle oder Stimme *D* des Monochord's geschlossen wird, in welcher auch der authentus protus schliefst. Aehnlich wird ein hoher Gesang im authentus deuterus dem authentus deuterus, aber ein tiefer in demselben dem plaga deuteri zugetheilt. In derselben Weise sagt man vom authentus tritus und plaga triti und vom authentus tetrardus und plaga tetrardi. Gewöhnlich sagt man für authentus protus und plaga proti 1. und 2. Modus, für authentus deuterus und plaga deuteri 3. und 4. Modus, für authentus tritus und plaga triti 5. und 6. Modus, für authentus tetrardus und plaga tetrardi 7. und 8. Modus. Daher giebt es acht Modi, durch welche jeder in ihnen verlaufende Gesang in acht verschiedenen Färbungen wechseln wird.

Sch.: Wie werde ich das Verschiedene und Gemeinsame derselben bemerken können?

L.: Durch Töne und Halbtöne; denn wo Töne und Halbtöne zugleich sind, dort sind auch ebenso die übrigen Konsonanzen: wo zwei Töne und ein Halbton sind, wird auch eine Quarte sein, und wo drei Töne mit einem Halbton verbunden sind, wird eine Quarte nicht fehlen. Aehnlich müssen auch die übrigen Konsonanzen erkannt werden.

Sch.: Bitte, sage und theile mit, was in Betreff der Modi folgt!

11) L: Der erste Modus schliefst in der vierten Stimme *D* und schreitet durch Töne und Halbtöne aufwärts in die elfte Stimme, in welcher derselbe Buchstabe *d* ist, so dass nach der Finale ein Ton, dann ein Halbton und zwei Töne und wiederum ein Halbton und zwei Töne folgen; abwärts bewegt er sich um einen Ton unter die Finale bis zur dritten Stimme, auf diese Weise:

Formel des 1. Modus: *C* Ton, *D* Ton, *E* Halbton, *F* Ton, *G* Ton, *a* Halbton, *b* ♮ Halbton, *c* Ton *d*.*)

Manche wollen ein Decachord machen und fügen noch die zweite Stimme *B* hinzu; jedoch ist es nicht gebräuchlich, dass der erste Modus bis zu diesem hinabgeht, Ein Gesang dieses Modus aber

c fff d e d c d d

beginnt in *C*, wie: O beatum pontificem, häufiger in *D* wegen Ueber-

d d c f g f g a

einstimmung mit der Finale, wie: Ecce nomen Domini; auch in E,

e d f c d d f f f fg g f d e f e c

wenn auch selten, wie: Gaudete in Domino; in *F*, wie: Ipsi soli; auch

g c d d a b a a a g a g e

in *G*, wie: Canite tuba; auch in *a*, wie: Veniet Dominus, oder Exi cito.

12) Der zweite Modus schliefst gleichfalls in derselben Stimme *D* und steigt aufwärts zum ersten *b* der neunten Stimme, gelangt jedoch nicht bis zur zehnten oder elften Stimme; abwärts aber bewegt er sich um einen Ton, Halbton und Ton unter die Finale bis zur ersten Stimme *A*, zuweilen jedoch, aber selten, um noch einen Ton bis zu *Γ*, und es entstehen zehn Stimmen, auf diese Weise:

Formel des 2. Modus: *Γ* Ton, *A* Ton, *B* Halbton, *C* Ton, *D* Ton, *E* Halbton, *F* Ton, *G* Ton, *a* Ton, *b*.

Der zweite Modus hat daher *Γ*, *A* und *B*, die der erste Modus nicht hat, und der erste Modus hat die zehnte Stimme *c* und die elfte *d*, welche der zweite nicht hat. Jedoch giebt es viele Gesänge dieser Modi, welche abwärts nicht zu *Γ*, *A* und *B* nur aufwärts nicht zu *c* und *d* sich erstrecken, bei denen es daher zweifelhaft ist, ob sie dem ersten oder zweiten Modus angehören. Ihre Unterscheidung besteht darin, dass diejenigen, welche nicht zur achten und neunten Stimme aufsteigen, sicher dem zweiten Modus angehören. Daher werden die achte und neunte Stimme den beiden Modi gemeinsam sein; wenn zu diesen ein Gesang aufsteigt und lange in

*) In der trierschen Hds. fehlt in den Formeln die Intervallangabe; auch setzt dieselbe stets nur ein *b*.

denselben verweilt, oder drei- oder viermal in dieselben zurückschlägt, oder wenn er in der achten Stimme beginnt, wird er dem ersten Modus angehören. Wenn der Gesang aber in tieferen Stimmen beginnt und in seiner Ausdehnung sehr selten zu jenen Stimmen aufsteigt, wird er dem zweiten Modus zuzutheilen sein; (so: Circumdantes Deus Deus meus ad te de luce vigilo assumpsit Jesus discipulos suos; und viele andere.*) Sonst werden die beiden Modi nach der Verschiedenheit der Formeln und nach den Differenzen unterschieden. Die Anfänge des zweiten Modus sind: in *Γ*, wie: Educ de carcere; in *A*, wie: Omnes patriarchae; in *C*, wie: Nonne cor nostrum; in *D*, wie: Ecce in nubibus coeli; in *E*, wie: Animalia; Ecce Maria; in *F*, wie: Quem vidistis; in *G*, wie: Intravit Bartholomäus. In *Γ*, *B*, *E* und *G* wird man selten Beispiele finden.

Sch.: Ueber die Unterscheidung des ersten Modus ist es genug; schreite fort zu dem Uebrigen!

13) L.: Der dritte Modus schliefst in der fünften Stimme *E* und schreitet durch Töne und Halbtöne um eine Oktave aufwärts bis zum hohen *e*, so dass er zuerst einen Halbton, dann drei Töne, einen Halbton und zwei Töne anfügt; abwärts aber schreitet er um einen Ton unter die Finale zu der vierten Stimme *D*, auf diese Weise:

Formel des 3. Modus: *D* Ton, *E* Halbton, *F* Ton, *G* Ton, *a* Ton, ♮ Halbton, *c* Ton, *d* Ton, *e*.

Allerdings hat er gerne das ♮ der neunten Stimme, weil es die Quinte zu seiner Finale ist; aber ganz besonders deshalb, weil es zu seinem hohen *e* die Quarte ist Weil er jedoch bei ber Finale drei Töne hat, bewegt er sich aufwärts und abwärts lieber sprung- als stufenweise. Seine gebräuchlichen Anfänge jedoch sind diese: in *E*, wie: Quando natus es; in *F*, wie: Nunc scio; in *G*, wie: Multa quidem; in *a*, wie: Quis Deus magnus; in *c*, wie: Tertia dies est.

14) Der vierte Modus aber macht nicht drei Töne bei der Finale, weil er nicht hoch ist; er nimmt daher das erste *b* der neunten

*) Das Eingeschlossene setzt die triersche Hds. bei.

Stimme und steigt zur zehnten Stimme *c* und hat so nach der Finale einen Halbton und zwei Töne, hierauf einen Halbton und einen Ton. Abwärts schreitet er um zwei Töne unter die Finale zur dritten Stimme *C*, meistens jedoch um einen Halbton und Ton weiter*) zur zweiten Stimme *B* und ersten Stimme *A*, weil *B* zu seiner Finale die Quarte und *A* zu derselben die Quinte bildet; auf diese Weise entstehen durch Töne und Halbtöne zehn Stimmen, so:

Formel des 4. Modus: *A* Ton, *B* Halbton, *C* Ton, *D* Ton, *E* Halbton, *F* Ton, *G* Ton, *a* Ton, *b* ♮ Halbton, *c*.

Anfänge desselben werden gefunden in *C*, wie: Hodie nata est.
e d f f f e d e f g g g
Praeveni nos Domine; in *D*, wie: Benedicta tu. Rubum quem viderat;
f d f d c d
in *E*, wie: Gaude Maria. Quarta vigilia venit; in *F*, wie: Anxiatus
f f f f d e f g g a a g a b g a a
est. Veni ad liberandum nos; in *G*, wie: O mors ero mors tua; in
a g f g a g e
a, wie: Rectos decet. Benedicite Deum coeli.

Die Unterscheidung des vierten Modus von dem dritten besteht darin, dass der vierte *A*, *B* und *C* hat, welche der dritte nicht hat, und der dritte hat *d* und *e*, welche dem vierten fehlen. Wenn aber irgend eine Antiphon weder diese Stimmen des dritten noch die des vierten Modus hat, sondern in der zehnten Stimme *c* beginnt, wie: vivo ego, oder häufiger das zweite ♮ der neunten Stimme wählt, wie: ecce quomodo computati sunt, wird sie dem dritten Modus angehören; andernfalls wird sie dem vierten Modus angehören, wenn sie die Differenzen der Formel dieses Modus ausdrückt. Manche wollen dem vierten Modus nach Aehnlichkeit des dritten das zweite ♮ der neunten Stimme zutheilen, weil es die Quinte zu seiner Finale ist, da das erste *b* der neunten Stimme zu der Finale keine Konsonanz giebt. Aber wir sind mehr dem gewöhnlichen Usus**) gefolgt. Aufserdem wird man auch in schwierigen Gesängen die dritte Stimme *C* dem dritten Modus verbunden finden, so dass ein Decachord entsteht, was jedoch, da es sehr selten geschieht, ohne Zweifel missbräuchlich ist; denn von der dritten Stimme *C* nach der zwölften *e* wird man nach der bekannten Regel des Monochords nicht dreimal Quarten finden.

*) Die trier. Hds. liest hier „auctus" statt „acuto". **) Die trier. Hds. setzt hinzu: und dem Wohlklange der Gesänge gefolgt, weil der Wohlklang und die Nothwendigkeit die Regel bricht.

Sch.: Während es viele Grammatiker giebt, so werden doch selten oder nie zuverläſsige Bücher gefunden, besonders deshalb, weil man oft mit ihrer Verbesserung zu schaffen hat; aber sehr wenige Musiker giebt es, und Antiphonarien sind schon lange Zeit keine verbessert worden; daher ist es nicht wunderbar, wenn an vielen Stellen Irrthümer gefunden werden. Jetzt, bitte, fahre fort über die Regel und den allgemeinen Usus; denn was selten ist, pflegt nicht als Regel irgend einer Kunst zu gelten.

15) L.: Der fünfte Modus schlieſst in der sechsten Stimme *F* und seine höchste Stimme, die dreizehnte, hat denselben Buchstaben; und weil die sechste Stimme *F* zu dem ersten *b* der neunten Stimme die Quarte nnd zu diesem die dreizehnte *f* wieder die Quinte ist, so hat dieses *b* groſse Bedeutung im fünften und sechsten Modus. Auf diese Weise hat der fünfte Modus der Reihe nach zwei Töne und einen Halbton und hierauf drei Töne nnd zuletzt einen Halbton mit acht Stimmen, so:

Formel des 5. Modus: *F* Ton, *G* Ton, *a**) Ton, *b* ♮ Halbton, *c* Ton, *d* Ton, *e* Halbton, *f*.

Die gebräuchlichen Anfänge desselben sind in *F*, wie: Haurietis.
f f f a c a c g a g f
— Verba mea auribus; in *G* selten, wie: Non vos relinquam. Venite
g e a c c d d c a f a c c a c c c c c c
adoremus; in *a*, wie: Quinque prudentes; in *c*, wie: Ecce Dominus veniet. Denn weil er unter seiner Finale keinen Ton hat, deshalb geht er weder am Anfange noch im Verlaufe des Gesanges unter die Finale.

16) Der sechste Modus schreitet stufenweise mit dem fünften auf zur elften Stimme *d*, aber abwärts bewegt er sich um einen Halbton nnd zwei Töne unter die gemeinschaftliche Finale zur dritten Stimme *C*, auf diese Weise:

Formel des sechsten Modus: *C* Ton, *D* Ton, *E* Halbton, *F* Ton, *G* Ton, *a* Ton, *b* ♮ Halbton, *c* Ton *d*.

Und so, wie der fünfte Modus die zwölfte Stimme *e* und die dreizehnte *f* hat, welche der sechste nicht hat, gehört dann dem sechsten die dritte Stimme *C* und die vierte *D* und die fünfte *E*, welche dem fünften fehlen, wofern er nicht zuweilen dem sechsten beigemischt ist, indem er in die vierte Stimme hineinlenkt, so dass ein Decachord entsteht; aber dieses wird besonders in den Antiphonen

*) Nach dem Vorhergehenden muss von *a* nur ein Halbton und von *b* nur ein Ton sein.

selten gefunden. Als Unterscheidung dieser beiden Modi wird gelten: Wenn der Gesang weder des Absteigen des sechsten noch das ganze Aufsteigen des fünften Modus, und wenn er ferner in der zehnten Stimme *c* beginnt und in seiner Ausdehnung in diese oder in die elfte Stimme *d* zurückschlägt, so gehört er dem fünften Modus an; wenn er aber nur bis zum ersten *b* der neunten Stimme aufsteigt, gehört er dem sechsten Modus an, oder er wird nach den Anfängen beurtheilt. Jedoch fängt der sechste Modus kaum anders-

f f f e f g g a

wo als in seiner Finale an: wie: Verbum caro factum est, oder in

a f g f f g a g

a, wie: Vidi Dominum facie; oder in *E*, wie; Domine in auxilium;

d f f d e f e c

oder in *D*, wie: Si ego verus Christi; oder zuweilen in *C*, wie:

c d d a b a

Decantabat populus. Confitebor Domino nimis.

Sch.: In der That, was du über die Modi gesagt hast, ist nützlich und nothwendig zur Widerlegung der Irrthümer der Gegenwart; daher zögere nicht; sowie du angefangen hast, möchte ich hören über den siebenten und achten Modus.

17) L.: Der siebente Modus endigt in der siebenten Stimme *G*; seine höchste ist die vierzehnte *g*, welche mit seiner Finale durch denselben Buchstaben notirt wird. Dieser Modus nimmt das zweite ♮ der neunten Stimme, so dass er nach der Finale zwei Töne, hierauf einen Halbton und zwei Töne und wiederum einen Halbton und Ton hat; abwärts reicht er um einen Ton unter die Finale, auf diese Weise:

Formel des 7. Modus: *F* Ton, *G* Ton, *a* Ton, *b* ♮ Halbton, *c* Ton, *d* Ton, *e* Halbton, *f* Ton, *g* Ton (*a*).

Will man ein Decachord haben, so setze man unter die Finale noch einen Halbton, die fünfte Stimme *E*; jedoch das wird man nicht häufig finden. Zu bemerken ist jedoch, dass, wenn demselben das erste *b* der neunten Stimme zugestanden wird, nichts übrig bleibt, als die zwölfte Stimme *e* um einen halben Ton zu erniedrigen,*) damit sie zu dem *b* die reine Quarte wird, und es wird in allen der erste Modus entstehen, weil er einen Ton und Halbton, darauf zwei Töne und einen Halbton und wiederum zwei Töne hat, und von der

*) Die trier. Hds. liest an dieser Stelle: Sed signandum est, quod si prima nona *b* concedatur, nihil restat, nisi ut duodecima *e* contrahatur semitonio, ut diatessaron fiat ad eam *b*, eritque per omnia primus etc.

Finale einen Ton abwärts reicht, wie wir das beim ersten Modus gesagt haben, und es wird nicht der siebente sondern der erste Modus sein. Denn wir wissen, dass nicht durch die Höhe und Tiefe die Modi sich unterscheiden, wie die so thörichten Kantoren glauben. Denn wenn du irgend einen Modus willst, so thut das nichts, ob du hoch oder tief singst, sondern nur die verschiedene Lage der Töne und Halbtöne, durch welche auch die anderen Konsonanzen entstehen bestimmt die gegenseitige Verschiedenheit und Abweichung der Modi. Und wiederum: Wenn er nur mit Veränderung einer Stimme*) in der achten Stimme *a* schliefst, entsteht wieder in allem der erste Modus; denn er wird von der Finale aus einen Ton, Halbton, zwei Töne und das Uebrige haben, wie es der erste Modus hat. Die Anfänge desselben sind diese: in *F* wird man kaum Beispiele finden,

g g g ♮

wie: Qui regni claves und: Memento mei; in *G*, wie: Assumpta est

a g a a ♮ e ♮ a

Maria; in *a* selten, wie die Com. Domus mea, in ♮, wie: Dixit

♮ g ♮ d e c c d c d c d d

Dominus. Redemptionem; in *c*, wie: Benedicta filia; in *d*, wie: Sit

♮ c d e d d

nomen Domini.

18) Der achte Modus aber schreitet mit dem siebenten aufwärts bis zur zwölften Stimme *e*, aber er reicht abwärts um einen Ton, Halbton und zwei Töne unter die Finale zur dritten Stimme *C*, und es entsteht ein Decachord auf diese Weise:

Formel des 8. Modus: *C* Ton, *D* Ton, *E* Halbton, *F* Ton, *G* Ton, *a* Ton, *b* ♮ Halbton, *c* Ton, *d* Ton *e*.

Aber oben haben wir gesagt, dass das Decachord dieses Modus nicht dreimal eine Quarte habe, und deshalb würden nicht die beiden äufsersten Stimmen, nämlich seine höchste, *e*, und seine tiefste, *c*, zugleich in einem und demselben Gesange aufgenommen, wie das manchen beliebt. Aber es ist augenscheinlich, dass der achte Modus rücksichtlich seines Absteigens unter die Finale in allem der zweite Modus ist. Wenn man ihm aufwärts das erste *b* der neunten Stimme gäbe, so dass er von der Finale aus einen Ton, Halbton und zwei Töne hätte, so verbliebe er auch nach der Höhe hin der zweite Modus. Aber lächerlich ist die Albernheit geistloser Kantoren, welche von der Unterscheidung der Modi nichts weifs und nur das aufsucht, was auf irgend eine Weise die Ohren ergötzt; wie solche,

*) f in fis.

welche der Schlemmerei fröhnen, lassen sie sich von der wahren Regel der Nüchternheit durch trügerische Süfsigkeit abbringen. Aufserdem wird man finden, wenn der achte Modus zur vierten Stimme hinabsteigt, dass er dann nach der dreizehnten Stimme *f* strebt, welche mit Recht dem siebenten*) Modus angehört, und, wenn auch selten, sich**) mit solcher Hartnäckigkeit sein Decachord her-

c d

stellt. Anfänge desselben sind, in *C*, wie: Stabunt justi. Dum

f f g g d c d f f g

venerit; in *D*, wie: Angeli Domini. Virgines Domini; in *F*, wie:

f f g g a ♮ c c ♮

Zachae. Hodie Maria virgo; in *G*, wie: Judaea et Jerusalem,

g d f f g a f g g

Spiritus Sanctus; in *a*, wie: Apertum est. Completi sunt; in *c*, wie:

a a ♮ a

Ecce ancilla.

Der achte Modus unterscheidet sich von dem siebenten dadurch, dass der achte die dritte Stimme *C*, die vierte *D* und die fünfte *E* hat, welche der siebente nicht hat, und der siebente hat die dreizehnte Stimme *f* und die vierzehnte *g*, die der achte nicht hat.

Ferner wird man in solchen Gesängen, welche so die Mitte halten zwischen dem Abwärtsschreiten des achten und dem Aufwärtsschreiten des siebenten Modus, wie schon bei den übrigen Modi gesagt, nach der Verschiedenheit der Formeln unterscheiden müssen, in welchem Modus sie sich halten. Denn durch diese Verschiedenheit wird man auch deutlich die Anfänge eines jeden Modus bemerken.

Sch.: Kaum finde ich einige wenige Gesänge, welche dieser Regel entgegen sind; unzweifelhaft rührt diese geringe Zahl, und, dass ich so sage, versteckte Einzelheit von vorurtheilsvollen und ungeschickten Kantoren her; (aber sage, was ist die Regel?***)

L.: Regel ist in jeder Kunst eine gemeinsame Vorschrift; daher beruht das Besondere nicht auf dieser gemeinsamen Vorschrift der Kunst.

Sch.: Aber, ich bitte, füge noch Weniges bei über das Gesetz der Modi rücksichtlich der Lage einer jeden Stimme.

L.: Es ist billig, deine Frage zu beantworten. Eine jede Stimme nämlich hat Aehnlichkeit mit irgend einem der oben genannten Modi. So hat *Γ*, weil es zwei Töne über sich hat und nachher noch einen

*) Die trier. Hds. liest „septimi" statt „septima", **) Die tr. Hds. liest „sibi" statt „si". ***) Das Eingeschlossene nach der tr. Hds.

Halbton und zwei Töne zufügt, nicht unbillig eine Aehnlichkeit mit dem siebenten Modus hat, da auch die Finale des siebenten Modus mit *Γ* in der Oktave übereinstimmt. Auch die erste Stimme *A* beachtet das Gesetz des ersten Modus, weil sie nnter sich einen Ton, über sich einen Ton, Halbton und zwei Töne nnd darauf wieder einen Halbton und zwei Töne hat, weshalb sie nicht ohne Ursache die erste Stimme genannt wird. Die zweite Stimme, weil sie nnter sich zwei Töne hat und um einen Halbton und zwei Töne und darauf wiederum um einen Halbton und einen Ton aufwärts schreitet, beachtet die gebräuchliche Regel des vierten Modus. Die dritte Stimme *C* ferner hat die Eigentümlichkeit des fünften und sechsten Modns, weil sie nnter sich einen Halbton und zwei Töne nnd über sich aber zwei Töne, einen Halbton nnd hierauf drei Töne hat. Dass die achte Stimme *a* ähnlich der ersten Stimme *A*, von der sie die Oktave ist, den Platz des ersten Modus einnehme, haben wir schon gesagt. Aber wenn man das *a* mit dem ersten *b* der neunten Stimme in Verbindung bringt, wird es nnter sich einen Ton, über sich, wie der dritte Modus, einen Halbton und drei Töne haben. Das erste *b* der neunten Stimme hat unter sich einen Halbton nnd zwei Töne, ähnlich wie der sechste Modus; aber über sich hat es keine reguläre Aehnlichkeit mit einem Modus, theils deshalb, weil drei Töne folgen, mehr aber noch deshalb, weil sich ihm in den nachfolgenden Stimmen keine in der Quarte, der ersten Konsonanz, verbindet, und es auch ans den vorhergehenden Stimmen in der Oktave nicht entstehen kann; deshalb wird man es weder gestatten, dass der Gesang noch die Einschnitte in demselben beginnen oder schliefsen, wofern es nicht fehlerhaft geschieht.

Das zweite ♮ der neunten Stimme hat, ähnlich wie die zweite Stimme *B*, von dem es die Oktave ist, Aehnlichkeit mit dem vierten Modns. Die zehnte Stimme *c* aber hat wie die dritte Stimme *C* Aehnlichkeit mit dem sechsten Modus. Wenn aber *C* ohne das zweite ♮ der neunten Stimme gesetzt wird, hat es nnter sich einen Ton, Halbton nnd zwei Töne, aber über sich zwei Töne und einen Halbton nach dem Verhältnis des achten Modus, von dessen Finale es die Quarte ist. Das Uebrige kann leicht durch die Aehnlichkeit der Buchstaben nntersucht werden, wie diese Figur zeigt:

V. *C.* VI. VII. *G.* VIII. I. *d.* II. I. *a.* II. *B* IIII. V. *F* VI. V. *c.* VI. VIII. VII. *g.* VIII. I. *A.* II. III. *E.* IIII. ♮ IIII. V. *f.* VI. VII. *Γ.* VIII. I. *D.* II. I. *a.* II. III. III. *e.* IV.*)

*) Diese Tabelle fehlt in der trier. Hds

Aus dem Gesagten wird ein beharrlicher Untersucher sowohl über die Modi als über die übrigen Regeln dieser Kunst mit Gottes Hilfe recht vieles Andere verstehen. Wenn er das aber nachläfsig betreibt oder sich einbildet, er könne dieses ohne göttliche Hilfe, blos durch seine Geistesschärfe fassen, so wird er entweder durchaus nichts verstehen; oder wenn er nicht dem Geber seinen Dank bringt, wird er dem Stolze dienend, was fern sein möge, dem Schöpfer weniger unterthänig sein, der gepriesen sei in Ewigkeit. Amen.

Die alten Tonarten und die moderne Musik.

(Raym. Schlecht.)

Die beiden Anschauungsformen über die wir in diesem Leben uns nicht erschwingen können, sind Zeit und Raum, die uns selbst nur durch den Begriff Bewegung fassbar werden. Die Zeit ist nur wahrnehmbar durch die Bewegung der Weltkörper, der Raum nur fassbar durch das ideale Durchschreiten der Entfernung von einem Punkte zum andern; und zur Versinnlichung des unermesslichen Raumes dienen wieder die Entfernungen der Weltkörper — Siriusweiten.

So ist das Grundprinzip unserer Anschauungen Fortschritt. Diesem Gesetze ist alles unterworfen, was in Raum und Zeit existirt; aber dieser Fortschritt ist ein gesetzlicher und vollzieht sich nach ewigen Gesetzen, wie die Bewegung der Himmelskörper, wie die Entwickelung der Pflanze, des thierischen und des geistigen Lebens. Jeder Eingriff in diese Gesetze ist Zerstörung, sei es die Entwickelung beschleunigen oder sie aufhalten wollen.

Diese Wahrheit zeigt die vorurtheilsfreie Betrachtung der Kulturgeschichte aller Völker, aller Zeiten und aller menschlichen Thätigkeiten; spricht also eben so entschieden aus der Geschichte der Musik uns entgegen.

Die beiden im Titel stehenden Kulturzustände liegen der Zeit nach ein Jahrtausend von einander entfernt, und sind sich doch dem Wesen so nah; beide ruhen auf denselben physikalischen und ästhetischen Gesetzen, welche für beide die Existenz und die Grundbedingung ihrer Schönheit bilden. Aber wie verschieden sind die Mittel! Welche Entwickelung und Vervollkommnung haben die Instrumente erfahren, wie haben sich die Gesetze der Melodie des Rhythmus und der Harmonie erweitert.

Und doch wenn wir an der Hand der Geschichte diese Entwickelung verfolgen, wird uns erst klar, wie langsam und stetig dieselbe vor sich ging. Es ist nns nicht möglich einen Zeitpunkt scharf zu bestimmen, mit dem irgend ein Entwickelungsstadium eintrat. Stetig wie das Wachstum der Pflanze, die wir nicht wachsen sehen, sondern das vorgeschrittene Wachstum bewundern, wenn wir sie längere Zeit nicht beachteten; so treten uns auch in den Entwickelungsstadien der Musik ihre Fortschritte erst durch die Leistungen der jener Epoche angehörigen Meister in ihrem bewundernswerten Glanze entgegen. Daher kommt es, dass die Musikgeschichte nicht nach Zeitabschnitten, sondern nach solchen Meteoren ihre Epochen und nach den verschiedenen Kunstrichtungen ihre Zeiträume benennt.

Choral- nnd Insrumentalmusik sind die Grenzmarken solcher Zeiträume, zwischen die sich als Mittelglied der polyphone Gesang einschiebt. Diese drei Kunstrichtungen müssen wir betrachten um die Frage richtig zu erörtern: Können die alten Tonarten von der modernen Musik aufgenommen werden, ohne dass diese auf ihre in der Zeit gewonnenen Fortschritte in den Kunstmitteln verzichten müsste?

Wir können uns hier nicht darauf einlassen zu erörtern, ob die moderne Musik höheren Kunstwert habe als die polyphone Musik und der Choral. Wie oben bemerkt, liegen die Kriterien im Bereiche der ästhetischen Gesetze, die von jeder Kunstrichtung berücksichtigt werden müssen, wenn ein Werk den Namen eines Kunstwerkes verdienen soll. Es lässt sich hier so wenig ein Vergleich anstellen, wie zwischen einem Kupferstiche und einem Oelgemälde in soferne beide Meisterstücke sind, jedes in seiner Art; dass letzteres auch polychrom ist, gehört nicht mit zur Beurteilung seines Kunstwertes.

Wir haben zuerst unser Augenmerk auf das Tonartengesetz des Chorals zu richten; hier liegt der Schwerpunkt der Frage. Wir handeln also hier

I. vom gregorianischen Choral.

Der Choral ist ohne Harmonie gedacht und darf auch nicht nach den Gesetzen derselben beurtheilt werden. Es fehlt ihm das Prinzip derselben eine Tonalität in unserem Sinne. Die Tonalität des Chorals beruht auf der verschiedenen Lage der Halbtöne in den diatonischen reinen Quarten und Quinten, aus denen sich die Tonleitern erbauen. Nach diesem Merkmale hin finden sich dreierlei

Quarten und viererlei Quinten, aus denen sich, wenn man einmal die Quart das anderemal die Quint nach oben legt, 2 Tonleitern herstellen lassen, welche die 12 Tonarten des Chorals bilden. Sie reduziren sich auf 6 Haupttonarten mit der Quart nach oben (harmonische Theilung), welche in der Tonika oder im Grundtone der Leiter oder der untenstehenden Quint enden, und diesem schliefsen sich die 6 Nebentonarten, Plagales an, welche die Quart unten tragend (arithmetische Theilung) nicht im Grundtone der Quart, sondern in dem der Quint, wie ihre Haupttonarten schliefsen. Es sind folgende:

1. die Dorische D E F G a h c d
2. die Hypodorische A H C D E F G a
3. die Phrygische E F G a h c d e
4. die Hypophrygische H C D E F G a h
5. die Lydische F g a h c d e f
6. die Hypolydische C D E F g a h c
7. die Mixolydische G a h c d e f g
8. die Hypomixolydische D E F G a h c d
9. die Aeolische a h c d e f g a
10. die Hypoäolische E F G a h c d e
11. die Jonische c d e f g a h c
12. die Hypojonische G a h c d e f g.

Man sieht hieraus deutlich den Unterschied und das Verhältnis der Tonarten zu einander. Je zwei als Haupt- und Nebentonart zusammen gehörige Reihen unterscheiden sich durch ihren Tonumfang, haben aber gleiche Schlussnoten, z. B. Dorisch hat den Umfang von D—d, Hypodorisch von A—a, beide schliefsen aber in D. Dagegen unterscheiden sich die Tonarten von gleichem Tonumfange durch die Lage ihrer Quarten und den Schlusston, z. B. Dorisch und Hypomixolydisch haben gleichen Tonumfang, aber die Dorische hat die Quart oben und den Schlusston D, die Hypomixolydische aber hat die Quart unten und die Schlussnote G.

Unter diesen Tonleitern finden sich nur zwei, welche mit den modernen übereinkommen. Es sind die jonische, welche die moderne Durtonleiter und die äolische, welche die abwärtsgehende Molltonleiter darstellt. Alle übrigen weichen mehr oder weniger von den modernen Tonleitern ab.

Die Eigentümlichkeiten für jede einzelne dieser Tonleitern nach den Lehren der mittelalterlichen Theoretiker anzugeben, hat für die vorliegende Frage keinen besonderen Wert, kann also füglich weggelassen werden, da dieselben, so wie sie sind mit dem modernen Harmoniegesetze nicht vereinbarlich sind, ohne dieses nach denselben umzugestalten und wir dieselben bei Aufstellung des harmonischen Tonartensystems ohnehin zur Vergleichung aufführen müssen. Es handelt sich aber hier nicht um Harmonisirung der gregorianischen Choräle, bei der sich die Harmonie den Gesetzen des Chorals unterordnen muss, sondern um Aufnahme des Tonartengesetzes in die moderne Harmonie für freie Kunstschöpfungen.

Dazu hat dieses Tonartengesetz eine Umgestaltung notwendig, die es erst hierzu befähigt. Diese ist ihm aber nicht aufgedrungen worden, sondern hat sich im Laufe der Zeit von sich selbst in organischer Weise ergeben durch den Einfluss des ins Leben eintretenden polyphonen Gesanges.

2. Der polyphone Gesang.

Die ersten Versuche im mehrstimmigen Gesange waren sehr einfacher Natur, man suchte zu den Chorälen begleitende Melodieen für eine oder mehrere Stimmen zu setzen, welche, wie immer in konsonirenden Intervallen zur Hauptmelodie standen und jede für sich die äufseren Formen der Tonart darstellte. Die Choralstimme erhielt gewöhnlich der Tenor und stand dieser in der Haupttonart so trat gewöhnlich der Alt und der Bass in der Nebentonart hinzu. Hie und da findet man eine Kadenz durch den Durdreiklang mit erhöhter Terz. Aber selbst nicht immer in der Hauptkadenz findet sich die grofse Terz am Schlussaccord, da man den Tonikadreiklang auch oft durch anderweitige Harmoniegänge zu erreichen suchte.

Erst in der Mitte des 16. Jahrh. machte sich allmählig ein harmonisches Tonartengesetz geltend, dem allerdings das Wesen des bisherigen zu Grunde lag, das aber durch die Harmonie einen weit entschiedeneren Einfluss übte als das bisherige melodische. War es z. B. bisher ein Hauptgesetz der Dorischen Tonart ihre Abschnitte mit Vorliebe in A zu schliefsen und in dieser Tonalität — wenn man so sagen konnte, eine Zeit lang zu verweilen, so tritt die-

ses in dem harmonischen Tonartengesetz weit kräftiger hervor, da hier sich eine wirkliche Modulation in A-moll durch den Dominanten-Accord Edur vollzieht und auch die Tonalität der A-moll-Tonart durch denselben vollständig ausgeprägt ist.

Es ist nun unerlässlich dieses Gesetz ausführlicher zu erörtern, wobei wir das melodische Tonartengesetz mit in Betracht ziehen wollen als den Keim aus dem sich die reiche Blüte entfaltete.

Wir gehen aber bei Vorführung der einzelnen Tonarten nicht in der Ordnung der 12 Choraltonarten vor, sondern legen bei dieser Entwickelung das harmonische Gesetz der Dominanten-Fortschreitung zu Grunde, da dieses ebenso gut zum Aufbau der Choraltonarten passt und passen muss, wenn wirklich die harmonischen Tonarten eine reichere Entfaltung der ersteren sind.

Nur die Ausscheidung der Tonarten in authentische und plagale im Sinne des Chorals muss hier fallen, da diese Ausscheidung nur auf den Tonumfang sich gründet und wirklich auch im Choral erst späteren Ursprungs ist, da man früher blos 4 Tonarten annahm. Es werden also nur die authentischen mit den plagalen wieder vereint und der Tonumfang ist ein unbegrenzter, nur durch die Tonika und die mafsgebenden Intervalle und Harmonieen determinirt.

(Schluss folgt).

Mittheilungen.

* **Anfrage und Bitte.** Im Jahre 1856 fand ich in der Bibliothek der Stadtkirche zu Pirna (siehe darüber meine Anzeige im Serapeum, 1857, Nr. 20, S. 312 u. f.) unter den gedruckten Musikalien ein Werk von dem Freiberger Kantor Christoph Demantius, das noch gänzlich unbekannt zu sein scheint. Es ist dies eine deutsche Passion zu dem Evangelium Johannis zu 6 Stimmen vom Jahre 1631. Das Werk führt den vollständigen Titel:

Deutsche Passion
Nach dem Evangelisten St. Johann.
Benebenst der Geistreichen Weissagung des vnschuldigen Leidens vnd Sterbens Jesu Christi aus dem 53 Capitel des Propheten Jesaiae
Mit sechs Stimmen vffs newe componiret
von
Christophoro Demantio
Musico vnd Cantore zu Freyberg in Meissen.
(Tenor.)
Gedruckt zu Freiberg bei Georg Hoffmanns Erben
Im Jahr M D.C.XXXI.

Leider ist das ziemlich umfangreiche Werk (Theil I, 119 Takte, Theil II, 144 Takte, Theil III, 146 Takte) nicht ganz vollständig, indem die Bassstimme gänzlich, und vom Cantus I ein Blatt (von Takt 117 des dritten Theiles bis zum Schluss) fehlen. Demnach sind nur vorhanden: Cantus I (bis auf das fehlende

Blatt), Cantus II, Altus, Tenor I und Tenor II. Trotz dieser Mangelhaftigkeit setzte ich das Werk doch in Partitur, immer in der Hoffnung, die dazu gehörige Bassstimme irgendwo einmal aufzufinden. Obgleich nun beinahe ein Vierteljahrhundert darüber verflossen ist und mir unter der Zeit viele Kataloge kleinerer wie gröfserer Sammlungen zugänglich geworden sind, hat sich mir das Glück doch nicht so günstig erzeigen wollen, als in einem ähnlichen Falle bei dem höchst seltenen Werke von Antonius Scandellus: Neue lustige weltliche Liedlein vom Jahre 1578, dessen fehlende Tenorstimme ich einst auf dem Oberboden des Kantorhauses in Ernstthal bei Chemnitz vereinzelt auffinden sollte. Bei dem vorliegenden Werke von Demantius ist dieser Verlust um so mehr zu beklagen, als diese spätere Arbeit des fleifsigen Tonsetzers unzweifelhaft eine seiner reifsten Kompositionen und von grofser Schönheit ist, daher für die Geschichte der Passionskomposition von besonderem Werte sein würde. Ich richte darum an alle Bibliothekare und Musikfreunde die Bitte, auf dieses Werk von Demantius ihr Augenmerk wenden, und mir falls einer Auffindung Anzeige davon machen zu wollen. O. Kade,

Schwerin in Mecklenburg, Grofsherzogl. Musikdirektor.
Paulsstrafse Nr. 8.

*) L. F. Valdrighi. Musurgiana. Scràndola-Pianoforte-Salterio. Modena Tipografia di Cesare Olivari MDCCCLXXIX. Kl. 8°, 54 S. und 2 Tafeln. Ueber das Instrument La Scràndola handeln die Seiten 7—8; nach der Angabe des Verfassers nannten es die Griechen Sematerìon und Francesco Banchieri soll versichern, dass es noch zu seiner Zeit in Griechenland gebraucht wurde. In Italien heifst es Scràndola, Taletta und Tempella. Die Beschreibung des Instrumentes auf Seite 8 giebt kein klares Bild desselben und ich wage sie nicht zu wiederholen. Der 2. Artikel: über das Pianoforte, beruht auf mehreren neuerdings aufgefundenen Dokumenten, die auf Seite 23—26 mitgeteilt werden und den Beweis liefern, dass man schon am Anfange des 16. Jahrhunderts bemüht war ein Klavierinstrument zu erfinden, auf dem man schwach und stark spielen kann. Diese Idee tauchte zuerst um 1511 in Ferrara auf und trat am Ende dieses Jahrhunderts nochmals ebendort auf. Da sich bei den Dokumenten die Zeichnung, auf die verwiesen wird, nicht mehr vorfindet, so müssen wir uns vorläufig mit der einfachen Thatsache begnügen. Wenn übrigens der Herr Verfasser Seite 15 glaubt, dass der Name „instrumento" diesem vorgenannten Pianoforte beigelegt wurde, so irrt er, denn ein Instrument wurde ein kleines Klavier genannt. Auf Seite 27 folgt ein Verzeichnis von Tasteninstrumenten, welche einst dem Herzoge von Ferrara gehört haben, darunter befindet sich auch „un' Instromento Piano e forto lauto tutto a rabeschi ebano e avoglio con il suo organo sotto". Der letzte Artikel ist dem Salterio, deutsch Hackbrett, gewidmet und behandelt dasselbe mit gröfserer Ausführlichkeit. 2 Abbildungen desselben nebst Angabe der darauf vorkommenden Töne veranschaulichen es auf die beste Weise.

* Von befreundeter Seite erhält die Redaction folgenden Bericht:

Die durch mancherlei musikalische Ausbeute wohlbekannte ständische Landesbibliothek zu Kassel macht wieder durch zwei interessante Funde von sich reden. Nach alten Volksmelodieen suchend, fand der Redacteur des Halleluja, Dr. F. Zimmer, im vergangenen Herbste daselbst zwei werthvolle Handschriften, die im Kataloge beide als „geistliche Lieder" bezeichnet waren. Die erste, 4

Bände in Quart (Mus. 4° 49), ergab sich bei genauerer Durchsicht als eine fast ganz vollständige (nur die Tenorstimme hat eine kleinere Lücke) Bearbeitung des Psalters (1562—65). Die deutschen Verse sind fliefsend, zum Teil mit vieler Kunst im Reim ausgearbeitet und zeitgeschichtlich höchst interessant, denn sie atmen ganz den Geist einer ringenden glaubenskämpfenden Seele. Der in den Psalmen so oft auftretende Feind ist — der Papst nebst Messe, Bann und falscher Lehre. Ueber den Verfasser, der vielleicht mit dem Komponisten dieselbe Person war, ist bisher noch nichts ermittelt. Den Melodiekörper giebt in den ersten 4stimmigen Bearbeitungen die Tenorstimme wohl ziemlich getreu wieder. Die spätere Satzweise erscheint reicher ausgestaltet. Das interessante Manuskript dürfte bald allgemeiner bekannt werden, da die ersten 40 Nummern in neuen Bearbeitungen, von mehreren Dichtern und Komponisten ausgeführt (sic?), in Kürze veröffentlicht werden sollen. — Das zweite Manuskript (Mus. fol. 15) ist eine vollständige vierstimmige Johannispassion, sehr sauber geschrieben, im gröfsten Format, um vom ganzen Chor benutzt zu werden. Von der ersten Seite ist leider nur noch ein Stück erhalten und auf diese Weise nur der Vorname des Komponisten, Leonhard, bekannt. Möglicherweise wird das Manuskript durch den Druck weiteren Kreisen zugänglich gemacht. Zunächst haben der Finder und Musikdirektor O. Kade davon Abschrift genommen und sind gern bereit dieselbe Interressenten mitzuteilen.

* Herr P. Sigismund Keller hat der Bibliothek der Gesellschaft für Musikforschung ein „Dixit Dominus a 8 reali, 2 Violini, Viola ed Organo del Sig. Maestro Giac. Ant. Perti Partitura" zum Geschenk gemacht (quer fol. 34 S.) Ferner Herr Alb. Quantz: „Haerlemse | Zangen, | In Musicq gesteld by de Heeren | Marpurg, Agricola, Schale, | Nichelman, Bach, | en andere vermaarde Componisten, | en in Nederduytse Dichmaat overgebragt door | J. J. D. | Monogramm | Te Haerlem, | Gedrukt ter Musicq-Drukkery van Izaak en Johannes Enschede. M. D. CC. LXI. | In quer fol. 2 S. Bericht von den Druckern, 50 Seiten mit 48 Liedern für 1 Stim. mit Klavier. Am Ende das Register mit den Namen der Komponisten (aufser obigen noch Janitsch, Krause, Rackeman, Roth, Sack und Quantz). Schweinslederhd.

* Soeben sind erschienen:

Register zu den ersten zehn Jahrgängen (1869—1878) der **Monatshefte für Musikgeschichte,** verfasst von R. Eitner, Berlin 1879, T. Trautwein. Preis 2 Mk. Zu beziehen durch die Redaction und die Verlagshandlung.

C. F. Weitzmann, Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur. 2. umgearb. und vermehrte Ausg. mit Musikbeilg. und einem Supplement enthaltend die Geschichte des Klaviers. Stuttgart bei J. G. Cotta.

Probenummern von Nr. 1 der Monatshefte sind gratis durch die Redaction zu erhalten und werden unsere Freunde um thätige Agitation gebeten.

* Zur gefälligen Beachtung. Ich bin gern bereit auf jegliche Anfrage Antwort zu geben, wenn sie auch der Musikgeschichte noch so fern liegt, doch bitte ich dann stets durch eine Postkarte mit „Rückantwort" anfragen zu wollen.

Eitner.

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied", 2. Band, Seite 17—24.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S. W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XII. Jahrgang.
1880.
6

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 4.

Die alten Tonarten und die moderne Musik.

(Raym. Schlecht.)

(Schluss.)

Ehe wir die Tonarten im Einzelnen betrachten, wenden wir unsern Blick zuvor auf das Gesetz nach dem sie im Allgemeinen entstehen.

Wir beginnen mit der lydischen Tonart, sie hat die Tonleiter F G a h c d e f.

Durch die grofse Quarte h ist sie im Stande, vermittelst des G-Duraccordes einen vollkommenen Schluss in ihre Quinte C, auf C eine neue Tonart, die jonische, zu erzeugen, mit der Leiter C D E F G a h c. Diese hat wegen des F die Fähigkeit nicht, durch einen vollkommenen Schluss nach G in ihre Quint zu gelangen, sie muss sich dazu der Halbkadenz durch ihre Tonica C oder der abgebrochenen Kadenz C F G bedienen. Auf diesem G erbaut sich die mixolydische Tonart mit der Leiter G a h c d e f g. In ihr findet sich gar kein Element eine gesetzmäfsig harmonische Kadenz in ihre Dominante d zu bewerkstelligen. Sie ist daher genötigt ihre Unterdominante C zu erhöhen und durch den A-Duraccord in d zu kadenziren. Auf diesem D-moll erhebt sich die dorische Leiter D E F G a h c d. Diese steht in demselben beschränkten Verhältnis zur Bildung einer neuen Tonart wie ihre Erzeugerin, auch sie muss daher ihre Unterdominante G erhöhen, um durch den E-Duraccord nach A-moll zu gelangen. Auf dieser steht die äolische Tonart mit der Leiter a h c d e f g a. In ihr ist auch das Mittel der Erhöhung

der Unterdominante versiegt, da die Erhöhung von d auch die von f c und g nach sich ziehen würde. Sie muss sich also wieder auf die Halbkadenz D-moll E-dur beschränken. Auf E erbaut sich eine ganz eigentümliche Tonart, die Phrygische, mit der Leiter E F G a h c d e. Damit endet der Cyklus, denn auf h ist wegen der kleinen Quint h—f die Gestaltung einer neuen Tonart nicht mehr möglich.

In dieser Entwickelung tritt schon der Grundtypus jeder einzelnen Tonart deutlich hervor; wir müssen sie aber dessen ohngeachtet eingehender behandeln, um sie in allen ihren Eigenheiten und gegenseitigen Verhältnissen kennen zu lernen.

1. Die lydische Tonart.

Obwohl wir sie als Grundtonart annahmen, so fand sie doch weder im greg. Choral, noch im polyphonen Gesange häufige Anwendung, wegen der falschen Relation in welcher ihre Tonica zu ihrer Quarte steht.

Da ihr Grundton F der Tonalität wegen nicht erhöht werden kann, so musste der Triton F—h, wo er zur Erscheinung kam, durch b in die reine Quart verwandelt werden, wodurch aber die Tonart in die Jonische geführt wurde. Im Choral ist zwar die Jonische nicht gebräuchlich, allein die Lydische ist entweder grofsentheils mit der Jonischen gemischt oder durch ein ständiges b in dieselbe transponirt, was auch im polyphonen Gesange in der Regel geschieht, so dass hier diese Tonart so zu sagen ganz entschwunden ist.

Und doch ist sie einer so reichen und überraschenden harmonischen Behandlung fähig, dass ich es nicht unterlassen kann dieselbe zu entfalten.

Durch ihre grofse Septime e kann sie in ihre Tonica moduliren, streng naturgemäfs nur dominantisch, da ihr die rechte Unterdominante fehlt, die auch vollständig vermieden werden muss; dagegen hindert nichts dieses h als b zum Dominanten-Septimenaccord oder zu seinen Versetzungen zu benützen. Diesem weichen Spiele gegenüber, tritt dann aber in ihr die Ausweichung nach C durch den Dominantaccord G-dur, der in ihr selbst mit Septime liegt, glanzvoll hervor, wozu der Accord auf ihrer Tonica selbst die Unterdominante liefert. Zugleich steht ihr die Modulation in die Terz A-moll mit E-dur zu Gebote und ebenso in ihre Sext D-moll, vermittels des A-dur-Accordes; jedoch sind diese Ausweichungen nur vorübergehend zu gebrauchen. Diese Modulationen ergeben für die lydische Tonart die folgende Skala: F Fis G Gis a h b c cis d e f, und entspricht der in dem griechischen System angegebenen vollständig.

Diese Kadenzen sind ihr auch im Chorale gestattet und zwar dem fünften Tone F G a c und dem sechsten oder hypolydischen C D und E. Vergleiche U. Kornmüller, die Choralkomposition vom 10. bis 13. Jahrh., IV. Jahrgg. p. 75 und 76 dieser Blätter.

2. Die jonische Tonart.

Sie hat die Skala der modernen Durtonleiter; doch unterscheiden alte Harmoniker dieselbe dadurch, dass sie in ihr der Kadenz in F den Vorzug von der in G geben, da F die lydische Tonart, ihre Erzeugerin, G aber die Erzeugte ist. Aufserdem fällt ihr harmonisches Verhältnis mit der Behandlungsweise in der modernen Musik zusammen und liebt aufser F die Kadenzen in die Tonica G, die Terz E-moll und in die Septime A-moll. Sie verlangt also die Leiter C D E F Fis G Gis a b h c.

Im Choral ist sie nicht gebräuchlich, es steht dafür die lydische Tonart mit b und wenn sie vorkommt, wird sie richtiger als die Transposition der Lydischen betrachtet.

3. Die mixolydische Tonart.

Gemäfs ihrer Abstammung von der Jonischen, ist ihre Hauptkadenz F C und hat eine solche Zuneigung zu ihrer Erzeugerin, dass sie auch sogar ihre Unterdominante als Kadenz liebt und sich selbst gerne in f bewegt, doch ohne B-dur. Aber auch ihrer Erzeugten, der Dorischen, macht sie bedeutende Zugeständnisse durch Kadenzen in D-dorisch, wozu sie ihre Quart erhöhend durch A-dur gelangt, ja selbst die Dominante der Dorischen A-moll berührt sie sehr oft, noch mehr, sie erniedrigt sehr oft ihre grofse Terz, wodurch sie sich ohne Kadenz in die dorische Tonart umwandelt, als G-dorisch und selbst durch F-dur in diese transponirte Dorische kadenzirt. Als Schluss ist ihr, wie oben gesagt, die Halbkadenz C G oder F G eigen, allein es ist auch gestattet, nachdem das ihr eigene und charakteristische F vorher entschieden zur Geltung gebracht ist, den Hauptschluss mit deren Dominanton-Accord D-dur zu machen. Sie verlangt also die Leiter: G Gis A B H c d e f fis g.

Im Choral kommen ihr, mit Obigem übereinstimmend, als 7. Ton die Kadenzen in d a c, als 8. Ton die Kadenzen D F und c zu.

4. Die dorische Tonart.

Sie hat ihre Hauptkadenz in ihrer Dominante A-moll, die sie nur zur Modulation in ihre Tonica in A-dur verwandelt. Ihrer Abstammung von der mixolydischen Tonart und ihrer naturgemäfsen grofsen Septime zufolge, wohnt ihr nicht nur die Möglichkeit, sondern auch die Neigung inne nach G-dur zu moduliren, selbst durch

Erhöhung ihrer kleinen Terz f; ebenso liebt sie durch den natürlich in ihr liegenden G-dur-Accord die Modulation in C. Durch den C-dur-Accord kadenzirt sie auch gerne in F, und diese Tonart ist ihr so geläufig, dass sie sich selbst ihr zu Liebe durch Entäufserung ihrer grofsen Sext H und Erniedrigung derselben in B, in die Aeolische, ihre Tochtertonart transformirt.

Im Choral sind ihr dieselben Kadenzen zugestanden; als Tonus I: D a c f und g, als Tonus II dieselben, nur ist diesem die Kadenz a in der Höhe versagt, wofür er sich durch dessen tiefere Oktave entschädigt. Ihre Skala umfasst also folgende Töne: d e f fis g gis a b h c cis d.

5. Die äolische Tonart

Sie entstammt der Dorischen, von welcher sie sich durch die kleine Septime unterscheidet. In ihr liegt die Dominante E-moll, in welcher ihr eine Modulation nicht möglich ist. Der herrschende Accord ist der E-dur-Accord zur Modulation in ihre Tonica. Durch den in ihr liegenden G-dur-Accord wird ihr auch die Modulation in die Mediante C und durch C-dur in ihre kleine Obersext f möglich, als Parallel-Tonart ihrer Dominante. Weitere Modulationen sind ihr nicht gestattet. Ihre Tonleiter ist a h c d e f g gis a.

6. Die phrygische Tonart.

Auch in ihr ist der E-dur-Accord der herrschende, also ihre Hauptmodulation in ihre Oberquarte Moll, die Modulation in ihre Quinte ist ihr ganz versagt. Dagegen liebt sie die Kadenzen in C und F, wozu der Dominanten-Accord in ihrer Skala liegt. Aber auch die Kadenz G ist in ihr nicht selten. Die Vertiefung der Quinte h in b tritt oft in ihr auf, um die falsche Relation von h—f zu vermeiden, wie wohl hierzu in manchen Fällen die Erhöhung des f in fis korrekter ist. Ihre Skala ist e (fis) g (gis) a (b) h c d (ohne dis) e.

Dieses sind die Modulationen, welche sich für die Harmonisirung der Kirchentonarten, sowohl aus den Werken der Meister des 16. Jahrhunderts als aus den Lehren der Schriftsteller über diesen Gegenstand ergeben. Wir sehen in ihnen die Tonarten der alten Griechen wieder erweckt, ohne dass die Meister, die sie übten und allmälig wieder zur Geltung brachten, dieselben gekannt hätten; blos dem Gesetze der Natur folgend, wurden sie von derselben in dieselbe Bahn geleitet. Es trat aber in einer praktischeren Gestalt auf, die Feinheit, aber auch die der praktischen Ausführung hemmend entgegentretende Enharmonik war in der Theorie verschwunden, die

Instrumente, die Orgeln waren in der gleichschwebenden Temperatur gestimmt; die Sänger aber übten gewiss die der Tonart entsprechende Enharmonik, in dem sie, wie heute jeder gute Sänger und Violinspieler, sicher Cis als Leiteton in's D etc. höher sangen, als Des als Leiteton abwärts in's C. Sie gehorchen hierbei nur dem Naturgesetze, das sie instinktmäfsig leitet; die Theorie finden wir im griechischen Musiksystem.

Die Grofsartigkeit und Erhabenheit, welche aus jenen Gesängen wie Harmonieen aus einer anderen Welt uns anspricht, sowie der bald feine, bald derbe Humor, oder aber die Sehnsucht oder Trauer die in den Liedern und Madrigalen jener Kunstepoche liegen, giebt uns einen sicheren Mafsstab zur Beurteilung des Musiksystems, das hier zur Geltung gekommen war.

Allein nur ohngefähr ein Jahrhundert hielt sich diese Kunstrichtung auf ihrer Höhe. Der stets fortschreitende menschliche Geist begnügte sich nicht mehr mit diesen Formen. Ein neues Ferment drang in die alte Form, es war die Monodie. Dieses Ringen nach neuen Formen erzeugte das Rezitativ, die musikalische Deklamation, die Arie mit allen ihren Reizen, eine bewegtere, selbstständige Führung der Instrumente. Die bisher nur imitirende Verbindung der Singstimmen wurde durch engere Gesetze bestimmt und gestaltete sich zur Fuge um, und die Harmonie und Melodie schwelgten im unbeschränkten Gebrauche der bisher nur sparsam zugelassenen Chromatik. Für die Enharmonik bildete sich aber ein ganz neuer Begriff, nämlich die Vertauschung der Kreuztonarten mit den B-Tonarten: Cis mit Des, Gis mit As u. s. w.

Diese Kunstrichtung erreichte mit Bach und Händel ihren Kulminationspunkt. Aber die strenge Richtung dieser Meister genügte der einmal lüstern gemachten Sinnlichkeit noch nicht. Die Entwickelung der neuen Kunstübung hatte im feurigen südlichen Italien eine ganz andere, der Sinnlichkeit mehr zusagende Richtung eingeschlagen. Dahin mussten alle pilgern, diesem Götzen alle opfern, welche auf Anerkennung ihrer Kunst Anspruch machen wollten.

Aber wieder war es der deutsche Genius, welcher in Jos. Haydn, W. A. Mozart und dem Giganten Ludwig van Beethoven die Musik aus den schnöden Fesseln italienischen Schwindels rettete.

Grofses wurde in diesen 3 Jahrhunderten für Musik geleistet, und mit Stolz und Erfurcht schauen wir zu den Männern auf, welche dieses zu Stande brachten.

Allein mit Bedauern müssen wir es aussprechen, über dem

einseitigen Ringen nach den erstrebten Erfolgen ist den Kämpfern der Schatz der alten Tonarten abhanden gekommen.

Sie sind ihnen unter der Hand, sozusagen entschlüpft und in zwei Haupttonarten Dur und Moll verkümmert, während die neutrale Tonart der alten Griechen vollständig entschwunden ist.

Allerdings liegen in den beiden Tonarten Dur und Moll alle 12 alten Tonarten umschrieben, allein der durch die gesetzmäfsige Anwendung derselben erzeugte Reiz der Abwechselung und des wunderbaren modulatorischen Harmoniespieles ist verschwunden, seit dasselbe dem subjektiven Ermessen überlassen ist.

Was dadurch von gewöhnlichen Geistern geschaffen wird, bewegt sich auch im gewöhnlichen Geleise, oder wird zu einer Musterkarte von fremdartigen Harmonieschritten, damit die Armseligkeit des geistlosen Machwerkes gedeckt wird. Der vom Genius durchwehte Meister wird auch hierin das Rechte treffen; allein an der Hand eines festen Gesetzes wird er sicherer und leichter sich bewegen und das Gesetz selber ihm zur Quelle nie geahnter Ideen werden.

Wir stehen wieder an einem Wendepunkte der Musikformen; dass eine Umgestaltung erfolgen muss, lehrt uns die aufmerksame Betrachtung der Musikgeschichte, was sich aber daraus gestalten wird, lässt sich nicht bestimmen. Nur so viel dürfte gewiss sein, dass sie sich über eine Umgestaltung der Formen nicht erheben wird.

Eine Neugestaltung des Wesens, eine Vervollkommnung, vielleicht Vollendung der musikalischen Kunst ist nur erreichbar, wenn man, ohne der bisherigen Errungenschaften sich zu entäufsern, wieder zu den verlassenen Tonarten zurückkehrt, wie sie die Griechen besafsen und wie sie die Meister des 16. Jahrhunderts wieder erweckt hatten und mit so viel Erfolg handhabten. Allein im Geistesleben ist ein blofses Reproduziren des Alten so wenig möglich als im körperlichen Leben. Der Körper hat als Organismus die Eigenschaft, die aufgenommene Nahrung umzubilden in Körperstoff, dieselbe zu assimiliren und das Verbrauchte als Mauser abzustofsen, und darin besteht seine Lebensbedingung. Sobald er, entweder des alten Mauserstoffes nicht mehr Herr wird, ihn nicht mehr abzustofsen vermag, oder die Nahrung nicht mehr assimilirt, tritt notwendig der leibliche Tod ein.

So assimilirt auch der Geist die empfangene Geistesnahrung, wo er sie findet. Er muss sie assimiliren, wenn er sich entfalten soll. Unassimilirbare oder unassimilirte Nahrung tötet ihn. Könnte jemand die Kompositionsweise der Meister des 16. Jahrhunderts sich

so aneignen, dass er ganz in dieser Form Musikstücke zu komponiren im Stande wäre — er hätte doch keinen anderen Erfolg als ein Schüler, der sein Pensum, ohne es verstanden zu haben, gut auswendig aufsagen kann.

Die Gesetze der 12 Tonarten der Alten müssen geistig nach deren Eigenart unseres gegenwärtigen Denkens in der Musik verarbeitet werden, gerade so, wie die alten Meister des 16. Jahrhunderts die alten Kirchentonarten geistig in sich verarbeitet und als lebendiges Geistesprodukt in ihren Werken wiedergeboren haben. Der Buchstabe ist es, der tötet, der Geist ist es, der lebendig macht.

Die Werke der Meister des 16. Jahrhunderts tragen unleugbar durch die gröfsere Auswahl von Tonarten eine weit reichere Abwechselung der Harmoniefolgen an sich, welche diesen, an sich einfachen Kompositionen, eine nie ermüdende Frische und spannende Kraft verleihen.

Sie sind aber nur für die Kirche geschrieben und bleiben für alle Zeiten Muster des polyphonen Kirchenstiles, dessen Aufgabe es ist Gefühle zu wecken, aber Leidenschaften zu beruhigen. Allein die moderne Musik ist Musik für Konzerte, Oratorien, Opern. Sie dient einem ganz anderen Zwecke; sie erfasst das ganze Geistesleben, die Leidenschaften nicht ausgeschlossen, sie muss diese wenigstens schildern und sucht sie leider auch zu erregen. Dazu reichen ihr die so einfachen, blos auf der Dreiklangsharmonie ruhenden Formen nicht aus.

In Folge dessen hat sich die moderne Musik eine gröfsere Mannigfaltigkeit der Accorde geschaffen, indem sie die Dissonanzen nicht nur vermehrte, sondern diese als selbstständige Accorde frei und in unmittelbarer Aufeinanderfolge auftreten lässt, die Leidenschaft bis zum Wahnsinne steigert, bis sie endlich die beruhigende Lösung findet. Durch die enharmonische Verwechselung entstand eine reichere, ausdehnsame Modulation. Der Rhythmus wurde ein bewegterer und mannigfaltigerer und die Ausdehnung der Kompositionen forderte eine ganz andere Gliederung des Ganzen, als dieses bei den Meistern des 16. Jahrhunderts der Fall war; dazu kommt noch die Vervollkommnung der Instrumente und der Technik in der Handhabung derselben, durch die auch das sonst Unglaubliche ausführbar wird.

Aber all diese grofsen und reichen Errungenschaften auf dem Gebiete der Musik werden nicht im Geringsten beinträchtigt durch die Wiederaufnahme der alten Tonarten. Sie lassen sich in den

alten Tonarten eben so verwenden, als mit den beiden modernen Dur und Moll, das ist in der jonischen und äolischen Tonart. Wie der moderne Tonmeister einerseits in jede Tonlage der einzelnen Tonart, andererseits von der einen in die andere nach den Gesetzen der Harmonik und der Forderung seines Ideals moduliren kann, so kann er es auch in den übrigen Tonarten; er kann in jeder, in allen Tonlagen unumschränkt moduliren oder von der einen in die andere durch Modulation oder durch Rückung übergehen. Die alleinige Bedingung ist blos, dass er die Charaktere der Tonarten streng einhalte, und dieselben durch fremdartige Modulationstöne nicht untereinander vermische; diese also nur zur eigentlichen Modulation benütze. Allerdings legen diese Eigenheiten der alten Tonarten dem Tondichter eine Fessel an, dass er sich nicht nach Willkür bewegen kann. Allein die Tonkunst steht hier auf demselben Standpunkt wie die Dichtkunst, welcher die Fesseln des Versmafses ihren schönsten Reiz verleiht.

Achtet er diese Gesetze, dann steht ihm aber ein unendlicher Reichtum von Tonmitteln zu Gebote, über den er mit Bewusstsein nach bestimmten Gesetzen gebietet. Es stehen ihm aufser C-dur und A-moll, das ist Jonisch und Aeolisch, in allen Tonlagen bereit: ein G-dur mit F, ohne Leitton; ein D-moll mit grofser Sext. Ferner ein F-dur mit grofser Quart h und E-moll ohne Fis, mit dem Halbschluss in den Halbschluss in den Tonica-Dreiklang E-dur, aber, keine Modulation von H-dur nach E-moll. Daraus ergiebt sich, dass ein Tonkünstler, der sich entschliefsen kann dieses neue Gebiet zu betreten, der Charaktere der einzelnen Tonarten und ihrer verschiedenen Wirkung sich vollständig klar sein muss, und es dürfte geraten erscheinen, sich in kleineren Sätzen in einer Tonart zu versuchen, z. B. in der dorischen Tonart, um sich des Unterschiedes derselben von der gewöhnlichen A-moll-Tonleiter bewusst zu werden. Er wird finden, dass jene neben dem Moll-Charakter in ihrer ersten Hälfte auch den Dur-Charakter in der oberen durch ihre charakteristische grofse Sext ausdrückt. Um dieses zu erzielen, darf die A-Moll-Leiter nicht auch in ihrer oberen Hälfte als Durleiter behandelt werden, nämlich: a d e fis gis a, sondern d e f g a, und die Dorische nicht a h cis d. Der Leitton cis, resp. gis, ist nur bei der Schluss-Modulation zu verwenden. Oder er wähle die der modernen Musik ganz fremde phrygische Tonleiter um sich von deren frappanten Wirkung zu überzeugen.

Das Gesagte sollen nur Winke sein, um die Aussicht in die

grofsartige Ernte zu zeigen. Aber nur ein Genie wird im Stande sein diese Ernte einzuheimsen. Möge es sich finden!

Die geistlichen Dialoge von Rudolph Ahle.

(**Julius Richter**).

Das vorstehend genannte Werk, welches zu Erfurt 1648 erschienen und auf der Bibliothek der kgl. Ritterakademie zu Liegnitz unter Nr. 1 der gedruckten Werke einzelner Komponisten in 4 Stimmbüchern vorhanden ist (Katalog von Dr. Pfudel Seite 26), repräsentirt eine eigentümliche Gattung geistlichen Gesanges, welche meines Erachtens ein musikgeschichtliches Interesse in Anspruch nimmt. Hätte Karl von Winterfeld dies Werk gekannt oder beachtet, so würde er dasselbe in den ausgedehnten Partieen seines Buches „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter", in welchen er alles, was in älterer Zeit, namentlich bei Joh. Gabrieli und bei Heinrich Schütz von darstellender Musik vorkommt, einer ausführlichen Besprechung unterzieht, um die Spuren der Vorgeschichte des späteren Oratoriums aufzusuchen, mit in den Kreis seiner Betrachtung haben ziehen können. Denn es ist ohne Zweifel eine darstellende, eine zeichnende, eine veranschaulichende Musik, welche hier vorliegt. Und zwar bewegt sich dieselbe in Dialogen, in Zwiegesprächen oder in Gesprächen zwischen mehr als zwei Personen, so dass Rede und Gegenrede, bald abwechselnd, bald gleichzeitig, in lebendiger, an die dramatische Handlung streifender Darstellung zur Erscheinung kommen.

Die meisten der Gesangsstücke sind Duette; zwei sind Terzette, eins ein Quintett und eins ist nur für eine Stimme geschrieben. Zwei derselben haben Violinen-Begleitung; allen aber ist ein Bassus continuus beigegeben, dessen Bezifferung nach jetzigen Begriffen sehr unvollkommen ist.

Die Stoffe sind meist solchen evangelischen Perikopen entnommen, welche Gespräche zwischen zweien oder mehreren Personen enthalten. Auch andere biblische Texte, aus verschiedenen Stellen zusammengetragen, sind zu Dialogen verarbeitet. Diese Stoffe füllen

*) Der Titel lautet in Kürze: Erster Theil geistlicher Dialogen, deren Etliche aus denen durchs Jahr vber gewöhnlichen Sonn- und Festtags Evangelien, Theils aber aus anderen Orthern heiliger Schrift zusammen getragen, vnd mit 2. 3. 4 oder mehr Stimmen in die Music vbersetzt: Neben einer anmuthigen Zugabe zum Druck verfertiget von Joh. Rud. Ahle etc.

13 Nummern aus. Sodann folgen in 7 Nummern die Annexa, welche auf dem Titelblatte als „anmuthige Zugabe“ verheifsen sind. Dieselben beschäftigen sich vorzugsweise mit hymnologischen Stoffen und sind von den vorangehenden Nummern deshalb getrennt, weil sie, soweit sie zweistimmig bearbeitet sind, zwar Duette, aber nicht Dialoge sind.

Ermüdend sind oft die unendlich vielfachen Text-Wiederholungen, welche den Sängern in den Mund gelegt werden; doch haben diese Wiederholungen, soweit sie nicht zur blofsen Ausfüllung dienen, ihre Berechtigung in der Absicht des Komponisten, den Ernst, den Eifer, die Beharrlichkeit der Redenden in den von ihnen vorgetragenen Bitten, Zweifeln, Einwendungen u. s. w. oder in der Geltendmachung der verkündigten Thatsachen, der ausgesprochenen Urteile Zurechtweisungen, Ermutigungen etc. zur Anschauung zu bringen.

Ich glaube den Lesern zu dienen, wenn ich eine Skizze sämtlicher 20 Nummern gebe.

I. Dominica 1. post Pascha. Gespräch zwischen dem ungläubigen Thomas und Christus (Joh. 20, 24—29). Tenor: Es sei denn, dass ich in seinen Händen sehe die Nägelmal, und lege meine Finger in die Nägelmal, und lege meine Hand in seine Seite, will ich's nicht glauben (die letzten Worte in mehrfachen Wiederholungen). Bass: Friede sei mit euch (mehrmals wiederholt). Sodann beide Stimmen, bald abwechselnd, bald gleichzeitig: die eine beständig: „Es sei denn, dass ich — will ich's nicht glauben“, die andere: „Friede, Friede sei mit euch“; bis dann die Bassstimme zu der Aufforderung übergeht: „Reiche deinen Finger her und siehe meine Hände, und reiche deine Hand her und lege sie in meine Seite, und sei nicht ungläubig, sondern gläubig.“ Doch findet diese Ermahnung anfangs kein Gehör bei Thomas; er bleibt bei seinen Zweifelsworten: „Es sei denn, dass ich u. s. w.“, mit denen er dem Herrn beständig in die Rede fällt, unter geflissentlich häufiger Wiederholung der Weigerung: „will ich's nicht glauben“. So entwickelt sich ein förmlicher Kampf zwischen beiden, in welchem die Pointen des Gegensatzes: auf der einen Seite „will ich's nicht glauben“, auf der anderen „sondern gläubig“ mehrfach direkt aufeinander treffen. Doch jetzt wird Thomas nachdenklich; er schweigt und lässt dem Herrn allein das Wort, der ihm immer wieder die Mahnung „sei nicht ungläubig, sondern gläubig“ vorhält. Zwar versucht Thomas noch zweimal, in den abgebrochenen Worten „will ich's nicht glauben“ seinen verneinenden Standpunkt geltend zu machen, und zwar

immer gerade da, wo der Herr die Worte spricht „sondern gläubig“. Aber endlich ist Thomas überwunden; er bricht in den anbetenden Ruf aus: „Mein Herr und mein Gott!“, welchen er fortan bis zum Schluss des Ganzen unermüdlich wiederholt. Sobald der Herr die Umwandlung des Thomas erkennt, ruft er ihm zu: „Thoma, Thoma, dieweil du mich gesehen hast, so glaubest du; selig sind, die nicht sehen, und doch glauben.“ Diese Worte reichen in vielfältiger Wiederholung bis zum Schluss und begleiten die beständigen Ausrufe des Thomas: „Mein Herr und mein Gott!“, wobei die beiden Stimmen in Text und Melodie mannigfach ineinandergreifen.

Das Ganze zeugt unverkennbar von psychologischem Verständnis und künstlerischem Geschick und wird in der praktischen Ausführung seines Eindruckes gewiss nicht verfehlen. Nur die rasche Bewegung bei dem Worte „Friede“ in dem Grufse des Herrn „Friede sei mit euch“, namentlich die vier- oder fünfmalige Wiederholung des Wortes „Friede“ in lauter Achtelnoten will mir nicht zusagen. Aus solchem Munde und bei einem Ausspruche von solchem Inhalt scheint diese Hastigkeit der Tonbewegung nicht am Orte zu sein. Bei etwaiger Benutzung des Gesangstückes dürften hier die kurzen Noten mit Ligaturen zu versehen und die Text-Wiederholungen zu beschränken sein.

In ähnlicher Weise wie dieses erste Stück sind, je nach dem Inhalt und Charakter der Stoffe, auch die meisten der folgenden Nummern eingerichtet, daher ich in der Regel auf die Darlegung der künstlerischen Anordnung verzichten und auf die Angabe des Textes der Singstimmen mich beschränken werde.

II. Dom. Trinitatis. Gespräch zwischen Nikodemus und Christus (Joh. 3, 1—10). Tenor: Meister, wir wissen, dass du bist ein Lehrer von Gott kommen, denn niemand u. s. w. — Wie kann ein Mensch geboren werden, wenn er alt ist? kann er auch wiederum u. s. w. — Wie mag solches zugehen? Bass: Wahrlich, wahrlich, ich sage dir, es sei denn, dass jemand von neuem — aus dem Wasser und Geist — geboren werde, so kann er u. s. w. Bist du ein Meister in Israel und weifst das nicht? — Beide Stimmen teils an gehöriger Stelle als Frage und Antwort miteinander wechselnd, teils gleichzeitig singend.

III. Dom. 1. post Trinit. Der reiche Mann in der Hölle und Abraham (Luc. 16, 24—25). Tenor: Vater Abraham, erbarme dich mein und sende Lazarum, dass er das Aeufserste seines Fingers in's Wasser tauche und kühle meine Zunge, denn ich leide Pein in

dieser Flamme. Bass: Gedenke, Sohn, dass du dein Gutes empfangen hast in deinem Leben, und Lazarus dagegen hat Böses empfangen; nun aber wird er getröstet, und du wirst gepeiniget. — Mit Ausmalungen namentlich über den Worten „ich leide Pein in dieser Flamme“, „getröstet“, „gepeiniget“.

IV. Dom. 2. post Trinit. Das Evangelium vom grofsen Abendmahl (Luc. 14, 16—24). Quintett. Eine Alt-Stimme verkündet zuerst allein, später zwischen und neben den anderen Stimmen unablässig die Einladung: Kommt, denn es ist alles bereit. In einem 1., 2. und 3. Tenor treten der Reihe nach die drei sich Entschuldigenden auf: Ich habe einen Acker gekauft etc. Ich habe fünf Joch Ochsen gekauft etc. Ich habe ein Weib genommen etc. Bass: Ich sage euch aber, dass der Männer keiner, die geladen sind, mein Abendmahl schmecken wird. — Da die Bassstimme ihre ernste Verkündigung mehrfach wiederholt, und da die drei sich Entschuldigenden, immer der Reihe nach auftretend und in der Melodie einander nachahmend, in stets neuen Tonwendungen ihre Ausflüchte geltend zu machen suchen; da endlich auch die Altstimme ihren Einladungsruf unermüdlich dazwischentönen lässt, so entwickelt sich eine lebhafte, vielfarbige Text- und Stimmen-Verflechtung, welche erst in den getragenen, vollstimmigen Schluss-Accorden zur abschliefsenden Klarheit gelangt. — Ein mit Glück angeordnetes Tonstück von dramatischer Anschaulichkeit und mit charakteristischen Zeichnungen. So ist z. B. das „Ich bitte dich, entschuldige mich“ in seinem gleifsnerischen Tone treffend wiedergegeben. Uebrigens hat der Komponist, abweichend vom biblischen Texte, die Bitte um Entschuldigung auch dem Dritten, der ein Weib genommen, der Gleichmäfsigkeit wegen in den Mund gelegt.

V. In festo S. Joh. Baptistae. Luc. 1, 57—61. Für 2 Tenorstimmen. Die eine Stimme stellt den Erzähler und später die Gefreundten des Hauses dar, die andere singt die Worte der Elisabeth. Es entwickelt sich ein Wettstreit zwischen dem „Er soll Johannes heifsen“ und dem Einwande der Freunde: „Ist doch niemand in deiner Freundschaft, der also heifse!“ Zuletzt vereinigen sich beide Stimmen zu dem Gesange des ersten Verses des Lobgesanges des Zacharias mit Hallelujah. — Im Einzelnen manches Schöne, aber die Anordnung des Ganzen scheint hier weniger gelungen.

VI. In festo S. Joh. Baptistae. Der Engel Gabriel und Zacharias. Discant: Fürchte dich nicht, Zacharias, denn dein

Gebet ist erhöret, und dein Weib Elisabeth wird u. s. w. (Luc. 1, 13—14). Bass: Webei soll ich das erkennen? Denn ich bin alt, und mein Weib ist betagt (Vers 18). Zuerst eine Stimme der andern folgend, später beide gleichzeitig, und zwar lebhaft miteinander disputirend: auf der einen Seite die wiederholte Verkündigung: „Dein Weib Elisabeth wird dir einen Sohn gebären", auf der andern der beständige Einwand: „Ich bin alt, und mein Weib ist betagt". Als aber der Engel dem Zacharias die Strafe seines Unglaubens ankündigt: „Siehe, du wirst verstummen", schweigt letzterer. Zwar versucht er noch einigemale, und zwar zuletzt bereits in stammelnder Sprache, die Zweifelsfrage „Webei soll ich das erkennen?" auszusprechen, muss aber von hier ab gänzlich verstummen, und der Engel führt ohne Widerrede die Verkündigung zu Ende: „Du wirst nicht reden können bis auf den Tag, da dieses geschehen wird." Schöne, frische Tonreihen über den Worten: Du wirst dess Freude und Wonne haben, und Viele werden sich seiner Geburt freuen.

VII. In feste Visit. Mariae. Elisabeth und Maria in 2 Tenor-(!) Stimmen (welche gewiss auch mit Discantstimmen vertauscht werden können) mit Begleitung zweier Violinen. — Elisabeth: Maria, gebenedeiet bist du unter den Weibern etc. Luc. 1, 42. 43. 45. Maria: Meine Seele erhebet den Herren etc. Vers 47 und 48. (Die Melodie mehrfach anklingend an den 9. Psalmenton, mit ausgedehnten Koloraturen über dem Worte „freuet"). Elisabeth wiederholt dann namentlich das „O selig bist du, die du geglaubest hast", während Maria ihren Lobgesang fortsetzt. Zuletzt beide gemeinsam in verändertem Taktmafse ein Hallelujah. — Die beiden Violinen leiten das Stück durch eine kurze Symphonie ein, worauf dieselben in der Folge den Gesang an einigen Stellen (namentlich beim Hallelujah) begleiten, an anderen durch kurze Zwischensätze unterbrechen.

VIII. Dom. 5. p. Trin. Petri Fischzug (Luc. 5, 4—5). Tenor: Meister, wir haben die ganze Nacht gearbeitet und nichts gefangen, aber auf dein Wort will ich das Netz auswerfen. Bass: Fahret auf die Höhe und werfet eure Netz' aus, dass ihr einen Zug thut. — Mit schwerfälligen, die mühsame Arbeit ausdrückenden Dehnungen über dem „gearbeitet" und mit raschen Läufen über den Worten „fahret" und „werfet".

IX. Dom. 11. p. Trin. Evangelium vom Pharisäer und vom Zöllner (Luc. 18, 9—14). Terzett. — Tenor I: Ich danke dir, Gott, dass ich nicht bin wie andere Leute — oder auch wie dieser Zöllner. Ich faste zwei mal u. s. w. Tenor II: Gott, sei mir

Sünder gnädig. Bass: Ich sage euch: Dieser ging hinab gerechtfertigt etc. Denn wer sich selbst erhöhet, der wird erniedriget werden etc. — In diese letzteren Worte lässt der Komponist, abweichend vom biblischen Texte, nicht nur den Zöllner, sondern wunderbarer Weise später auch den Pharisäer mit einstimmen.

X. Ich schlafe, aber mein Herz wachet. Gespräch des Bräutigams und der Braut aus dem Hohenliede Salomonis (zusammengestellt aus Kap. 1, 8; 5, 2; 6, 8; 8, 1). Tenor: Ich schlafe, aber mein Herz wachet. Thu mir auf, liebe Freundin, meine Schwester, meine Taube, meine Fromme. Ich bin schwarz, aber gar lieblich. Thu mir auf, meine Schwester u. s. w. Sopran (im G-Schlüssel): Das ist die Stimme meines Freundes, der anklopfet. O dass ich dich draufsen finde und dich küssen müsste, dass mich niemand höhnete!

(Schluss folgt).

Nachtrag zur Totenliste des Jahres 1878.

(Siehe Monatsh. XI, 141).

Anderson, Madame, Pianistin, st. a. 29. Dez. in London 92 Jahr alt.

Auspitz-Kolár, Frau Auguste, Pianistin, st. a. 26. Dez. in Wien, 32 Jahr alt.

Bettoni (statt Belloni), Erminio, Violinist und Dirigent in Triest, st. 5. Sept. daselbst. (Nach Wiener Nachrichten).

Bignami, Soleno, Sänger, st. am 20. Dez. in Mailand.

Burenne, siehe Hauser.

Ellis, E., Orchesterchef des Adolphi-Theaters in London, st. Ende Oktober daselbst.

Emiliani, Violinistin, st. Ende Nov. in Bologna.

Hauser, Frau Johanna, gen. Buronne, Altistin, Konzertsängerin, st. 21. November in Prag.

Junca, berühmter Bassist, st. Anfang Oktober in Les Ormes. (Frankreich).

Kirchberger, Flora, später Schreiber-Kirchberger, gefeierte Sängerin, st. 18. Oktober in Fulda.

Kivon, Louis Hubert, Kapellmeister und Prof. an der Musikschule in Antwerpen, st. 9. Dez. daselbst, 49 Jahr alt.

Kolár, siehe Auspitz.

Marra-Vollmer, Frau, Koloratursängerin, seit 1861 in Frankfurt a/M. Lehrerin, st. 25. Dez. in Frankfurt a/M.

Meerti, Elise, gefeierte Sängerin, st. Ende Oktober in Brüssel.

Mesmaeker, Mme. do, Sängerin, st. im Dez. in Brüssel.

Raphael, französische Sängerin, st. Mitte Nov. in Spanien.

Schreiber, siehe Kirchberger.

Schubert, Georgine, Opernsängerin in Neustrelitz, st. 26. Dez. in Potsdam.

Vollmer, siehe Marra.

Wildauer, Frau Mathilde, ehemalige Sängerin, seit 1856 im Ruhestande, st. den 23. Dez., 58 Jahr alt, in Wien.

Zani de Ferranti, Marco Aurelio, Guitarrenvirtuos, Lehrer am Konservatorium in Brüssel und Schriftsteller, st. den 28. Nov. in Pisa, 78 Jahr alt.

Mitteilungen.

* H. Lavoix fils: Histoire de l'Instrumentation depuis le 16. siècle jusqu'a nos jours. Paris, Firmin Didot et Co. 1878. 8°, XI und 470 Seiten (ohne Abbildungen und Register). Die feuilletonistische Behandlung der Stoffe, oder besser gesagt der Zeitungsstil unserer Zeit, greift selbst schon in die wissenschaftlichen Fächer, welche die realsten Stoffe behandeln. Obiges Werk liest sich sehr angenehm, verrät eine umfassende Kenntnis der einschlägigen älteren und neueren Literatur, ist unermüdlich in der Citation derselben und doch giebt es nur ein oberflächliches Bild, hält nirgends Stand bei Fragen dieser und jener Art und bietet uns nirgends die Dienste, welche man von einem solchen Werke verlangt. Der Mangel des Registers ist eigentlich schon charakterisirend. Da der Verfasser an der Nationalbibliothek in Paris angestellt ist, erhält man aber von manchem seltenen Werke Kunde, welches bisher noch unbekannt war und es befriedigt wenigstens nach dieser Seite hin die Wissbegierde. Ambros 4. Bd. der Geschichte der Musik leidet in gewisser Hinsicht an demselben Fehler, denn Ambros will eine Geschichte der Musik schreiben und giebt dafür nur brillant geschriebene Artikel über einzelne Meister — auch über Nichtmeister, wie Kapsberger — und einzelne kurze Abschnitte der Musikgeschichte, welche aber unter sich in gar keiner Verbindung stehen.

* L. F. Valdrighi: Musurgiana (Nr. 2). Di una busta di antichi e rari strumenti da fiato. Firenze G. G. Guidi 1880. In kl. 8°, 23 Seiten. In Form eines Briefes an Gustave Chouquet, Konservator des National-Museum der Instrumente in Paris gerichtet. Das Museum besitzt 336 Instrumente. Obige Abhandlung bespricht nur einige ältere Blasinstrumente, wie das Krummhorn oder Kromphorn, Pfeiffen, Trompeten und Cornetts (Zinken).

* In 2. umgearbeiteter und vermehrter Auflage erscheint in Lieferungen Johann Sebastian Bach von C. H. Bitter, z. Z. königl. preuß. Finanzminister. Dresden 1880. Wilhelm Baensch Verlagshandlung. 8°. — Ebenso wird Ambros' Geschichte der Musik, Leipzig bei Leuckart, in Lieferungen ausgegeben.

* Erhart Oeglin's Liederbuch zu vier Stimmen. Augsburg 1512. Neue Partitur-Ausgabe. Text und Musik nach den Quellen hergestellt von Robert Eitner und Jul. Jos. Maier. 9. Bd. der Publikation der Gesellschaft für Musikforschung. Berlin, T. Trautwein, 1880.

Prachtausgabe in Fol. mit 8 facsimilirten Originalseiten, Vorwort, besonders gedruckten Gedichten und die Partitur teilweise mit einem Klavierauszuge versehen. Ladenpreis 15 Mk.

Inhalt: Ach guter gsel, von wannen her. — Ach lib mit leid, wie hast dein bscheid. — Ade! mit leid ich von dir scheid. — A., du mein trost und zuversicht. — Cupido hat im jetzt erdacht. — Dich muter gottes ruf wir an. — Ei, freundlichs herz, was großen schmerz. — Erwelt han ich auf erden mir. — Es leit so hart, on wart. — Ewig bleib ich dein unverkert. — Freundlicher gruſs mit huſs. — Freundlicher trost und herzigs ein. — Freundliches weib, mich nit vertreib. — Freundlich und mild, zart reines bild. — Fröliches weib der eren. — Gegrüſst seist, hochzeitlicher tag. — Gelück mir trost und hofnung geit. — Herzlibstes bild, beweis dich mild. — Herz, mut und gir weicht nit von dir. — Hilf, frau von Ach! wie schwach. — Ich scheid von hin, wie wol mein sin. — Ich wil mit fleiſs, in treuer weis. — In freud erhebt sich ganz mein herz. — Jetzt hat vollbracht unfal sein macht. — Jetzt scheidens we ist worden kund. — Künt ich, schön reines wertes weib. — Mein dienst und treu ich klag. — Mein glück get auf die seiten aus. — Mein herz hat sich mit lib verpflicht. — Mein höchste frucht, dein schön und zucht. — Mein lib und treu ich sparen wil. — Mit hohem fleiſs, freundlicher weis. — Nach willen dein mich dir allein. — Oh allem leid auf dieser erd. — O muter gots, mein zuversicht. — Tröstlicher lib stets ich mich üb. — Unser pfarrer ist auf der ban. — Von herzen ich tu freuen mich. — Wer säh dich für ein solche an. — Wer treu mit falsch vergelten wil. — Wolt got, dass ich zu dienen mich. — Zucht er und loh ir wonet bei. — Zwischen berg und tiefem tal. — Fama malum, quo non aliud. — Nisi tu, Domine, servabis nos. — Spem in alium nunquam habui. — Paranimphus salutat virginem. — Virgo Dei genitrix. — Virgo, mater ecclesiae.

* Der vergriffene 1. Jahrgang der Monatshefte von 1869 ist in einem gut erhaltenen Exemplare für 9 Mark durch die Redaction zu erwerben.

* Die Zahlungen der Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung sind mit 6 Mark bis zum 15. April an den Sekretär einzusenden; restirende werden dann durch Postauftrag eingezogen.

* Die nächste Sitzung der Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung findet am 24. April Abends 8 Uhr in dem bekannten Lokale statt. Vorlagen: 1. Rechnungslegung über die Publikation des Jahres 1879. 2. Bericht über die Abstimmung in betreff des photolithographischen Umdruckes des Virdung'schen Buches „Musica getutscht", Basel 1511 und Beschlussfassung über die Zeit der Publikation.

* **Register** zu den ersten 10 Jahrgängen (1869—1878) der **Monatshefte für Musikgeschichte**, verfasst von R. Eitner, Berlin 1879, T. Trautwein. Preis 2 Mark. Zu beziehen durch die Redaction und die Verlagshandlung.

* **Bibliographie** der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts. Im Vereine mit Frz. Xav. Haberl, Dr. A. Lagerberg und C. F. Pohl bearbeitet und herausgegeben von Rob. Eitner. Berlin. Verlag von Leo Liepmannssohn 1877. 8°, XI und 964 Seit. Preis 30 Mark. Auf holländisches Papier 60 Mark.

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied". 2. Band. Seite 25—32.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S. W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Groſs-Glogau.



MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben JUN 17 1880
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XII. Jahrgang. 1880.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. — Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 5.

Die geistlichen Dialoge von Rudolph Ahle.

(Julius Richter).

Schluss.

XI. Siehe, das sind Gottlose. Gespräch, zusammengestellt aus Psalm 73 und 37. Tenor: Siehe, das sind Gottlose, die sind glückselig in der Welt und werden reich u. s. w. (Psalm 73, V. 12, 4, 7, 9, 14, 23). Bass: Erzürne dich nicht über den Bösen, sei nicht neidisch über den Uebelthäter u. s. w. (Ps. 37, V. 1, 3, 37).

XII. Domine miserere mei. Ein Bufsgebet nebst einer göttlichen Antwort. Tenor: Domine, miserere mei, in furore tuo ne arguas me. Peccavi, iniquitatem feci, sed tu me salvum fac propter misericordiam tuam. Bass: Nolo mortem peccatoris. Diverte a malo et fac bonum, et vives.

XIII. Gott, sei mir gnädig. Ein kurzes deutsches Miserere mit einer göttlichen Antwort. Tenor: Gott, sei mir gnädig nach deiner Güte u. s. w. (Psalm 51, 3—4). Bass: Si fuerint peccata vestra ut coccinum, quasi nix dealbabuntur; et si fuerint rubra quasi vermiculus, velut lana alba erunt (Jes. 1, 18). — Die eine Stimme deutsch, die andere lateinisch, zum Teil gleichzeitig singend.

Von hier an folgen die Annexa.

XIV. Dom. 12. p. Trin. Nur für eine Stimme. Tenor: Er hat alles wohlgemacht: Die Tauben macht er hörend und die Sprachlosen redend. — Mit Koloraturen über „wohlgemacht" und „redend".

Die folgenden 4 Stücke sind evangelische Kirchenmelodieen in

mannigfachen Figurationen und Variationen. Bald erfasst die eine, bald die andere Stimme die Melodie, eine folgt der anderen Schritt für Schritt, eine imitirt die andere u. s. w. Die Melodie erscheint bald in der eigentlichen Tonlage, bald in der Quint, bald in der Oktave.

XV. Jesaia dem Propheten das geschah. Bearbeitung des Luther'schen „Deutschen Sanctus" in seiner bekannten Melodie. Ein frisches, lebhaft gehaltenes Stück für 2 Diskantstimmen (im G-Schlüssel), mit mehrfachen Tonmalereien (einem tremulando über „zittert") und mit Begleitung zweier Geigen.

XVI. Gleichwie sich fein ein Vögelein. Strophe 7 aus dem Bufsliede „Ach Gott und Herr", für 2 Diskantstimmen. Die zu Grunde liegende Melodie ist keine der sonst für dieses Lied gebräuchlichen Singweisen. Uebrigens bildet die 7. Strophe grammatisch nur einen Vordersatz, zu welchem die 8. als Nachsatz notwendig gehört.

XVII. O mein Herr Jesu Christ, Der du so g'duldig bist Für mich am Kreuz gestorben, Hast mir das Heil erworben, Auch uns allen zugleiche Das ewig Himmelreiche. Für 2 Diskantstimmen. Mel.: Auf meinen lieben Gott. Bei den Worten „auch uns allen zugleiche" ein beständiger Wechsel von forte und piano, wobei das piano jedesmal einen Nachklang, ein leises Echo bringt.

XVIII. Mag ich Unglück nicht widerstahn. Terzett für Diskant- und eine Bass-Stimme.

Die beiden folgenden Stücke sind ähnlich behandelt wie die vorstehenden Choralmelodieen.

XIX. Loquebantur apostoli magnalia Dei, prout Spiritus Sanctus dabat loqui illis. Alleluja. Für zwei hohe Diskantstimmen (im G-Schlüssel). Das „Loquebantur etc." und das sehr belebte „Alleluja" im 4teiligen, das „prout etc." im 3teiligen Takte. Ein liturgisches Stück aus dem Pfingst-Cyklus: eins der Responsorien aus der Matutin des 3. Pfingsttages, mit Weglassung des „variis linguis" hinter „Loquebantur".

XX. Gaudium gaudebo delicosum atque suave. Laetabor in Domino laetitiam dulcem, quia eruit me de manu inimici trucis, de perditione perduellis. Gaudium ergo suave sit, sit et mutabile, quia lubet canere, luxuriosum. — Für 2 Diskantstimmen. Text unbekannt. Mehrfacher Wechsel des Taktmafses. Ausgesponnene Figuren über „dulcem", „suave", „luxuriosum".

Die Musik scheint im Allgemeinen würdig gehalten und dem

verschiedenen Charakter der behandelten Textstoffe, den mannigfachen Situationen, den Meinungs- und Gefühlsäufserungen der handelnden Personen mit Verständnis angepasst zu sein. Für eine ernstere Geschmacksrichtung dürften manche Partieen zu spielend und springend erscheinen. Die Bewegung ist zwar meist eine getragene, vorherrschend in Viertelnoten einhergehend, oft aber auch eine sehr rasche. Es kommen, wie in der vorstehenden Skizze an einigen Stellen bereits angedeutet worden, lange auf- und abrollende Tonreihen, springende Bewegungen und weit ausgesponnene Koloraturen in Sechzehntel-Noten vor, namentlich an Stellen freudigen Inhalts. Die Tonmalereien sind stets sehr deutlich. Der vorherrschende vierteilige Takt (es ist nicht mehr der Allabreve-, sondern der moderne Viervirtel-Takt) setzt oft innerhalb der Stücke in den dreiteiligen, drei Semibreves enthaltenden Takt um, offenbar um durch diesen Wechsel eine Belebung zu schaffen und um durch den wiegenden Rhythmus des dreiteiligen Taktmafses das Gefühl hoher Freude oder tief innerer Befriedigung zu kennzeichnen. Die Tonarten sind C-dur, F-dur, meist aber die Kirchentonarten: dorisch, phrygisch, mixolydisch, äolisch (letztere ziemlich gleich A-moll).

Die vorstehend beschriebenen Kompositionen dürften für häusliche und sonstige kleine Sängerkreise von ernsterer Richtung einen geeigneten Stoff darbieten, um so mehr, als der beigegebene bezifferte Bassus continuus sich zu einer mehrstimmigen Begleitung auf dem Klavier oder dem Harmonium aussetzen lässt.

Die nähere technische und fachmännische Beurteilung dieser Musik, welche vielfach bereits das moderne Gepräge an sich trägt, die Einordnung derselben in die so bedeutsame musikgeschichtliche Entwickelung des 17. Jahrhunderts muss ich kundigeren Händen überlassen.

Uebrigens existiren diese geistlichen Dialoge von Rud. Ahle, wie Herr Rob. Eitner mir mitgeteilt, auch auf der herzoglichen Bibliothek zu Gotha. Dass aufser diesem „Ersten Teil geistlicher Dialogen" später noch ein 2. Teil erschienen wäre, ist nirgends zu finden gewesen.

Die Toten des Jahres 1879 die Musik betreffend.

Indem ich das im Jahre 1879 begonnene Verzeichnis fortsetze und auf das im 11. Jahrgg. p. 141 Gesagte hinweise, möchte ich nochmals darauf aufmerksam machen, in wie ungenauer und nach-

läfsiger Weise die Wochenblätter ihre Notizen wiedergeben; nicht nur dass sie die Namen verdrehen und z. B. ein Teil der Wochenblätter für Bellini, Rellini, für Becz, Pecz setzt, auch die Daten werden bei sehr bekannten Männern in der flüchtigsten Weise wiedergegeben. So zeigt z. B. ein Teil der Wochenblätter den Tod Ernst Friedrich Richter's den 9. März, statt 9. April an. Bei so schwankenden Anzeigen habe ich stets die Zeitschrift für mafsgebend betrachtet, welche dem Toten dem Orte nach am nächsten stand, und nur hin und wieder, wo andere Angaben zu oft wiederkehrten, habe ich auch diese verzeichnet. Einige Hilfe hat mir diesmal Herr August Hettler gewährt, was ich hiermit dankend anzeige. Längere und kürzere Nekrologe zeige ich durch Nennung der betreffenden Zeitschrift an. Die Abkürzungen zur Bezeichnung der Zeitschriften sind folgende:

Bock, Neue Berliner Musikzeitung | .Echo, Berliner Musik-Zeitung. Schlesinger. | Guide, Le Guide Musical, Bruxelles chez Schott frères. | Kahnt, Neue Zeitschrift für Musik. | Menestrel, Le Ménestrel Journal du Monde musical. Paris, Heugel et fils. | Revue, R. et Gazette musicale. Paris, Brandus. | Ricordi, Gazetta musicale di Milano. | Signale, S. für die musik. Welt. Leipz., B. Sonff. | Wochenblatt, Musikalisches W. von Fritzsch in Leipz.

Eitner.

Alari, Domenico, Gesanglehrer, st. im Okt. in Rom.

Anderson, Miss (Lucy Shilpet) einst eine gefeierte Klaviervirtuosin, st. am 4. Jan., 92 J. alt, in London.

Anding, J. M. pen. Seminar-Musikdirekt., Herausgeber eines vierst. Choralbuches, st. am 9. August in Hildburghausen, 69 J. alt.

Aneria, Don José Miro y, Pianist (Schüler Kalkbrenner's) und Komponist, geb. 1810 in Cadix, st. Anfang Febr. in Sevilla, 69 J. alt.

Arnoldi, Joseph, Opernsänger, sp. Gesangslehrer, st. am 23. April in Paris (Guide Nr. 18 und 19).

Austerlitz, Emil, Kapellmeister, st. a. 29. Sept. in Mainz, 28 J. alt; in Prag geb.

Balbi, Melchiore, Kirchenkomponist und Theoretiker, Kapellmeister a. d. Basilika St. Antonio in Padua, st. am 22. Juni daselbst, 83 J. alt.

Baratta, Gaetano dalla, Opernkomponist, st. am 7. Jan. in Padua.

Barbereau, Mathurin-Aug.-Balthasar, Theoretiker, Lehrer am Konservatorium in Paris, st. am 17. Juli daselbst (Menestrel 280. Revue 239).

Barbi, Carolo, Komponist, Violinist und Orchesterdirigent, st., 51 Jahr alt, im Jan. zu Modena.

Barra, siehe Parra.

Barrot, A. M. R., ehemaliger Oboist an der italienischen Oper in Coventgarden in London, st. am 8. März in Paris, 76 J. alt.

Bartleman, Thomas, Opernsänger, st. am 1. Juni in New-York, 58 J. alt.

Bassani-Palombi, Frau Giuseppina, Sängerin, st. im Sept. oder Oktob. in Rom.

Basta, Eduard, Tenorist am Hamburger Stadttheater, st. am 4. Juni daselbst.

Batta, Jean Laurent, Pianist und Lehrer, st. im Dez. in Nancy.

Beck, Karl, Tenorist, st. am 4. März in Wien, 65 J. alt (Signale 331. Echo 156).

Becker, Karl, Sänger, st. in Darmstadt am 1. März.

Becz, Gustav Adolf, Opernsänger, st. am 15. zum 16. Juni in Darmstadt. Signale und die auswärtigen Blätter nennen ihn Pocz

Bellini, Fernando, Baritonist, st. im Juni, nach anderen im März, zu Bergantino, 40 J. alt. Einige zeigen ihn unter dem Namen Rellini an.

Belval, Jules (scil. Gaffiot), Opernsänger, st. am 5. Sept in Paris, 56 J. alt (Signale 711. Menestrel 327. Revue 295).

Bernard, Charles-Paul-Parfait, Komponist, Kritiker, Lehrer und Dichter, st. in Paris am 23. Febr. (geb. 4. Okt. 1827 zu Poitiers. Revue 79. Guide 10).

Bernard, Jules-Victor, Musiklehrer und Chordirektor in St.-Omer, st. am 23. März daselbst, 33 J. alt.

Berthold, Hermann, Musikdir. und Kantor a. d. St. Bernhardin-Kirche zu Breslau, st. am 20. März daselbst.

Bertini, Gesanglehrer, st. in Wien im April, 58 J. alt.

Bertuzzi, Antonio, Komponist, st. im Sept. in Turin 59 J. alt.

Besozzi, Louis-Désiré, Komponist, st. am 11. Nov. zu Paris geb. 3. April 1814 in Versailles.

Beumer, Anton, Violoncellist, Laureat des Konservatorium in Brüssel, st. daselbst am 23. Jan., 25 J. alt.

Birnbach, Heinrich, Musikdir., st. am 24. Aug. zu Berlin (Nekrolog: Allgem. deutsche Musikzeitg. Berlin, Nr. 36).

Blanqui, Francesco, Musikverleger in Turin, st. daselbst am 27. Sept., 72 J. alt.

Blessing, Jakob, schwarzwälder Musikwerkfabrikant, st. im Oktob. oder Nov. in Kirnach, Amt Villingen in Baden (Signale 1015).

Blondel, A. L., Pianofortefabrikant in Paris, st. im Nov. daselbst, 59 J. alt.

Bochkolz-Falconi, Anna, einstige Opern- und Concert-Sängerin, st. am 24. Dez. in Paris, 59 J. alt.

Bönicke, Hermann, Komponist, st. am 12. Dez. in Hermannstadt i. S., 57 J. alt (Wochenblatt 35).

Bogliani, Tomaso, st. im Mai oder Juni, 70 J. alt, in San Secondo (Parma).

Bona, Pasquale, Komponist und Gesanglehrer, st. im Jan. (?) zu Mailand. Geb. 3. Nov. 1816 in Cerignola.

Bonazzo, Giuseppe, Kapellmeister und Contrabasslehrer, st. im Nov. in Triest, 59 J. alt.

Bonfigli, Lorenzo, Tenorist, st. in Lucca Anfang des Jahres.

Bonifacio, Cristoforo, Violinist, st. im Dez. in Alexandria.

Boniforti, Carlo, Komponist und Theoretiker in Mailand, st. am 10. Oktob. in Trezzo d'Adda (Italien); geb. 25. Sept. 1818 in Arena (Ricordi 390).

Boratti, Venceslao, Tenorist, st. im Mai (?) zu Novara.

Borgioli, Agosto, Kapellmeister a. d. Kathedrale zu Prato, st. im Sept. oder Oktob. daselbst.

Bost, Eduard, Bassist a. d. kgl. Oper in Berlin, st. am 1. Juni daselbst.

Bouéry, André, Kirchenkomponist, st. im Juni in Pamiers (Frankreich).

Branduardi, Enrico, Pianist, st. im Sept. in Mailand, 34 J. alt.

Brémond, Mathieu Joseph, Baritonist, st. in Marseille Anfang 1879 (?) 68 J. alt.

Brizzi, Angelo, st. in Florenz im April?

Buck, Zacharias, ehem. Org. und Chormeister a. d. Kathedrale zu Norwich, st. am 5. Aug., 80 J. alt, in Newport (England).

Buizza, Giambattista, st. im Juni in Robato (Brescia).

Cantani, Emanuele, Komponist und Violinist, Prof. am Konservatorium, st. am 18. Nov. in Neapel (Ricordi 422).

Caravaglia, Carlo, Flötist, st. im April oder Mai in Neapel.

Carcia, Gaetano, Komponist, st. im Sept. oder Oktob. in Neapel, 68 J. alt.

Caronna, Giuseppe, st. im Febr. in Mailand.

Çatani, Giuseppe, Kapellmeister, st. den 18. Juli in Padua, 47 J. alt (Ricordi 268).

Cellot, Henri, Komponist und Pianist, st. im Juni in Paris, 52 J. alt.

Cercia, Gaetano, Komponist, st. im August in Neapel, 68 J. alt.

Chwatal, Xaver, bekannter Komponist von leichteren Klavierpiecen, st. am 24. Juni, 71 J. alt, im Soolbade Elmen.

Cocchi, Frau Elide, Sängerin, st. im Juli in Bologna.

Colbrand, Don Joaquim Espin, Kapellmeister, st. im Oktob. in Madrid.

Coop, Ernesto Antonio Luigi, Komponist und Pianist, st. im Nov. in Neapel. Geb. 17. (?) Juni 1812 in Messina.

Cooper, George, Organist, st. am 7. Jan. in London.

Cooper, Jos.-Thomas, Organist, st. am 17. Nov. in London, 60 J. alt (Guido Nr. 48).

Costa, Gian Battista, Pianofortefabrikant in Turin, st. daselbst im Mai (?).

Cottrau, Teodoro, Komponist und Musikverleger in Neapel st. daselbst im April? (Ricordi 134).

Coulon, Bruder des bekannten Pariser Sängers, ehem. Sänger und Direktor mehrerer Provinzialtheater, st. im Okt. zu Paris.

Cozzi, Nicola, Musiklehrer, st. im Juli in Neapel.

Creswold, Arthur J., einer der bekanntesten Musiker Amerikas, st. im Oktob. (?) zu Chicago.

Curth, Louis, Violoncellist, st. den 30. Mai, 31 J. alt, in Neustrelitz.

Dalbesio, Giuseppe, Bassist, st. im Mai oder Juni in Mailand.

Debillemont, Jean-Jacques, Komponist, Schriftsteller und Kapellmeister in Paris, st. am 14. Febr. daselbst (Revue 63).

Delsarte, Gustave, Gesanglehrer und Komponist, st. am 27. Febr. in Paris (Guide Nr. 10).

Derville (Kerckx), Nicolas-Jean-Baptiste, Baritonist, st. am 16. März in St.-Gilles-lez-Bruxelles. Geb. 28. März 1793 in Brüssel (Guide Nr. 12).

Deschamps, Eduard, Pianist, st. am 25. März zu Bukarest.

Diener, Franz, Tenorist, st. am 15. Mai in Dessau, in Folge einer Vergiftung.

Ducrotois, Auguste, Violinist, st. im Juli in Paris, 72 J. alt.

Dusi, Antonio, st. im Juni, 73 J. alt, in Brescia.

Ecker, Karl, Gesangskomponist, namentlich für Chor, st. am 31. August in Freiburg i/Br.; wo er seit längerer Zeit wohnte (66 J. alt).

Eckersberg, Eduard, Org. a. d. Dreikönigskirche in Dresden, st. am 24. Dez., 81 J. alt.

Eckert, Karl, kgl. Hof-Kapellmeister zu Berlin, st. am 14. Oktob. daselbst (Vossische Zeitg. Nr. 289, 1. Beilage 2. Seite. Signale 897).

Elaerts, Louis, Prof. der Musik, st. den 22. Mai in Tirlemont, 27 J. alt.

Espenhahn, Leopold, Violoncellist und kgl. Kammermusikus in Berlin, st. den 16. Mai daselbst.

Ester, Karl d', Dirigent des Cäcilien-Vereins in Wiesbaden, st. daselbst am 14. Oktob.; geb. am 29. Sept. 1838 in Koblenz.

Falconi, siehe Bochkoltz.

Fioravanti, Valentino, Buffonist, st. in Mailand im Febr.

Folly, de, Bratschist und berühmter Guitarrenspieler, st. im Aug. oder Sept. in Paris.

Frasi, Felice, Komponist, st. am 8. Sept. in Vercelli. (Signale 858.)

Friard, Jos.-Louis, Oboist und Prof. am Konservatorium in Brüssel, st. den 5. März in St.-Josse-ten-Noode-lez-Bruxelles. Geb. 23. Nov. 1790 zu Thonon (Frankreich).

Gaddi-Martin, Frau, Gesanglehrerin, st. in Mailand im Febr.

Galasso, Luigi, Organist, st. im Dez. in Neapel, 87 J. alt.

Gelder, Isaac van, ehem. Violoncellist, st. am 23. Sept. in Antwerpen, geb. 4. März 1793 in Rotterdam.

Gfrörer, Komponist, st. am 15. Juli in Bleiberg (Voss. Zeitg.)

Gibolli, Francesco, Prof. am Musikinstitut in Novara, st. daselbst im Sept. oder Oktob.

Giordini, Giuseppe, st. im Sept. in Ravenna.

Gleitz, Carl, Theoretiker, Komponist und Orgelspieler, st. am 18. Oktob. in Erfurt, 84 J. alt.

Goblin, Gesanglehrer am pariser Konservatorium, st. im August daselbst.

Goebel, Karl, Musikdir., lebte als Musiklehrer in Bromberg, st. am 26. Oktob. daselbst. Die Anzeige des 20. Oktob. ist falsch.

Gordini, Giuseppe, Maestro di Musica, st. am 31. Juli zu Ravenna.

Graff, E. D. J., Musikverleger zu Paris, st. daselbst im April.

Greulich, Oswald, Musikdir., st. am 1. Jan. in Berlin, 69 J. alt.

Grimm, Sophie (verheirat. Jules Petit), einst Sängerin, st. im August in Paris (Signale 665).

Grossi, Eleonora, Sängerin, Altistin, st. in Neapel im Februar.

Grüneisen, Charles Lewis, Journalist und Musikschriftsteller, st. am 1. Nov. in London, 73 J. alt (Revue 366).

Guillaume, Nicolas Jean, Clarinettist, st. am 10. Oktob. in Tegelen (Ruremonde), 65 J. alt.

Gye, Frederick, Direktor der italienischen Oper in London, st. Anfang des Jahres daselbst.

Häfelen-Balitzka, Frau Emma, Gesanglehrerin in Königsberg i/Pr., st. daselbst im Nov. oder Dez., 40 J. alt.

Hardacre, Henry, Org. in Hadleigh (Suffolk) st. am 8. März, 72 J. alt. Wird auch fälschlich unter Mardacre angezeigt.

Haubold, F. G., Mitglied des grofsen Orchesters in Leipzig, st. am 12. Juni in Eutritzsch bei Leipzig.

Heise, Peter Arnold, dänischer Komponist, st. am 12. (?) Sept. in Kopenhagen (Beerdigung am 18. Sept.), im 50. Lebensj. (Signale 775).

Hensel, Arthur, Pianist in Stralsund, st. am 15. Jan. daselbst, 41 J. alt.

Hering, Karl Eduard, Musikdir., Kantor und Organist in Bautzen, st. daselbst am 25. Nov. Geb. 13. Mai 1809 in Oschatz (Bock 413. Echo 535. Signale 1050. NB. der 30. Dez. ist falsch).

Höhle, Ad. Georg, Instrumentenmacher, st. am 5. Juli in Barmen, 68 J. alt.

Hofmann, Wilhelm, Komponist und Sänger, st. am 16. April in Dresden, 49 J. alt.

Hollmann, Wilh., Liederkomponist und Opernsänger, st. am 16. April, 49 J. alt, in Dresden.

Howard-Paul, Frau, früher als Mis Featherstone bekannt, beliebte Opernsängerin, st. am 6. Juni in London, 45 J. alt.

Hudon, R. P. Edmond, Musikdir., st. am 20. März zu Montréal (Canada); geb. 10. März 1838.

Isle, Claude-Marie-Mécène, Marié de l', Kontrabassist, dann Tenorist, Baritonist, endlich Bassist an der komischen und grofsen Oper in Paris, dann Kirchensänger, schliefslich Gesanglehrer, st. am 14. Aug. in Compiègne (Revue 279).

Jensen, Adolf, Komponist, st. am 23. Jan. in Baden-Baden, 42 J. alt. (Siehe die Biographie in seinen Briefen an Kuczinsky in Berlin, Berlin, T. Trautwein. Auch im Kahnt 71.)

Jourdan, Pierre-Mar.-Victor-Simon, st. am 7. Febr. in Brüssel (Revue 47. Guido Nr. 7. Signale 216).

Kempkens, Franz, Violinist in Berlin, st. am 19. März daselbst, 42 J. alt.

Kirrwald, Herm. Joseph, Musikdir. in Middelburg (Holland) st. 31. März daselbst; geb. 15. Nov. 1840 in Königswinter (Signale 520).

Klauwell, Ad. Komponist leichterer Klavierstücke (einst Volksschullehrer) st. am 21. Nov. (nach dem Wochenblatt und Kahnt; nach Signale am 22.) in Leipzig, 61 J. alt.

Klengel, Dr. Jul., Komponist, st. am 28. Nov. in Leipzig, 61 J. alt.

Kontski, Apollinaire de, Violinist, Direktor des Konservatorium zu Warschau, st. am 29. Juni daselbst. Bruder von Anton von Kontski.

Krägen, Karl, Hofpianist und Lehrer, st. am 14. Febr. im 81. Lebensjahre in Dresden, wo er seit 60 Jahren lebte und wirkte (Signale 251).

Kreifsmann, Aug., Kammersänger und Lehrer, st. in Gora am 12. März.

Kummer, Friedrich Aug., bekannter Violoncellist zu Dresden, st. am 22. Mai im 82. Lebensjahre daselbst.

Laerebeke, Pieter van, Posaunist und Lehrer an der Musikschule in Antwerpen, st. am 5. Febr. daselbst. Geb. 22. August 1822 ebendort.

Laffitte, Mme., Tochter des Komponisten Pacini, Opernsängerin, st. in Paris im April, 76 J. alt.

Lama, Francesco, Komponist, Gesang- und Klavierlehrer, st. in Neapel im März.

Lampert, Ernst, Hofkapellmeister in Gotha und Komponist einiger Opern, st. am 26. Juni, 64 J. alt, in Gotha (n. Anderen am 17. Juni).

Lange, Prof. Otto, einst Musikreferent in Berlin, st. am 13. Febr. in Kassel. Geb. 1815 in Graudenz.

Lazzarini, Giuseppe, Musiklehrer, st. in Triest im Anfange des Jahres, 83 J. alt.

Leudet, Louis Ferdinand, Violinist und 2. Orchesterchef der grofsen Oper in Paris, st. daselbst im Juli, 65 J. alt.

Lehr-Finck, Frau Anna, ehem. Sängerin, st. im Juni, 80 J. alt, in Palermo.

Mackorkell, Charles, Organist a. d. Allerheiligen-Kirche in Northampton, st. daselbst am 10. Jan., 69 J. alt.

Maczewski, Amadeus, Musikdir. und Kritiker, st. in der Nacht vom 6. zum 7. Juni in Kaiserslautern.

Magner, Edouard, Lehrer, st. im Juli in Paris. (?)

Marchetti, Fabio, Tenorist, st. im Mai oder Juni in Turin.

Marié, Valentin, einst Tenorist der Pariser Oper, zuletzt Gesanglehrer, st. 66 J. alt (Bock 279).

Martin, Louis Pierre Alex., Orgelbauer, Erfinder der „Orgue expressif", st. im Dez. in Paris.

Maschek, Ernst, Musikdir. in Heilbronn, st. in der Nacht vom 4. zum 5. Jan. Geb. 1812 in Jankau in Böhmen (Signale 106)

Meifsner, Gottfr., kgl. Kammermusikus in Berlin, Posaunist st. daselbst am 11. Sept., 55 J. alt.

Mela, Eugenia, Altistin, st. in Isola della Scala im Febr. od. März.

Metzler, Georg, Musikverleger in London, st. im Sept. daselbst, 43 J. alt.

Migotto, Ernest, Komponist, st. am 15. Nov. in Paris, 44 J. alt.

Morandi, Silsee, Contrabassist und Guitarrenspieler, st. Mitte März in Florenz.

Mori, Giovanni, Violinist u. Prof. am Konservatorium in Neapel, st. daselbst anfangs des Jahres, 35 J. alt.

Morini, Ferdinando, ehemals Direktor der Società filarmonica in Florenz, starb im Juni daselbst, 89 J. alt. (Ricordi 202).

Moscia, Giuseppe, Komponist, Violonist u. musikal. Kritiker st. im Mai oder Juni in Neapel.

Mouviello, Frau, Gesanglehrerin, st. im Sept. in Lyon.

Musone, Pietro, Opernkomponist, st. im Sept. in Caserta, 31 Jahr alt.

Mussini, Cesare, Maler und Musiker, st. d. 27. Mai in Barga (Italien). Ricordi 228.

Nant, Victor, Prof. am Blindeninstitut u. Org. an der St.-Jean-Baptiste-Kirche in Paris, selbst blind, starb daselbst a. 1. Mai.

Nardari, Alessandro, Theoretiker u. Harfonist, st. a. 7. April zu Treviso, 28 Jahr alt.

Nissen-Saloman, Frau Henriette, früher Opern- und Concertsängerin, später Gesanglehrerin in St. Petersburg, st. a. 27. Aug. in Harzburg; geb. 1821 zu Gothenburg.

Pancrazy, Alessandro, st. im Okt. in Neapel, 51 J. alt.

Parra, Antonio di Lupo, Komponist u. Clarinettist, Erfinder einer neuen Art Clarinette, st. a. 22. Febr., 64 J. alt, in Florenz, (Ricordi 124). Manche Zeitschr. schreiben Barra.

Parry, John, Sänger u. Komponist (auch Schauspieler) st. zu Moulsey im Febr., 69 J. alt.

Pecz, siehe Becz.

Penna, Md. Frédérique, geb. Catharine Kitty, Sopranistin, st. a. 27. Dez. in London.

Perez, Joaquim Espin y, Komponist u. Kapellmeister, st. im August in Madrid.

Peroni, Lorenzo, st. im August in Brescia, 41 J. alt.

Petit-Guyot, Kapellmeister, st. im Dez. in Gray.

Piedboeuf, Théodore, Komponist, Dirigent, Bürgermeister u. Abgeordneter, st. am 26. Nov. in Jupille bei Lüttich.

Pirotte, M., Violinist in Luxemburg, st. daselbst d. 17. Febr.

Potel, Sänger an der Opéra-comique zu Paris, st. im Jan. zu Montpellier, 45 J. alt.

Prevot, Pierre-Ferdinand, ehem. Baritonist der Oper in Paris, st. in der Nähe Paris im Juni, 80 J. alt (Guide Nr. 26,27).

Priora, Angelo, st. im Nov. in Mailand.

Radoneschsky, Plato, russischer Opern- und Liedorsänger, st. a. 1. Okt. in Moskau.

Ratzenberger, Theodor, Pianist, st. den 8. März in Wiesbaden; geb. 14. April 1840 (Kahnt 37).

Rellini, siehe Bellini.

Richter, Prof. E. F., Komponist und Theoretiker, Kantor a. d. Thomaskirche in Leipzig, st. daselbst am 9. April (9. März ist falsch). Nachfolger ist Wilh. Rust geworden. (Wochenblatt 214. Signale 449).

Riede, Friedrich, Musikdir. und letzter Stadtmusicus Leipzigs, st. d. 5. April daselbst.

Riese, F. W. (pseudonym für Wilhelm Friedrich) Verfasser vieler Operntexte, wie „Martha, Stradella", st. a. 14. Nov. in Neapol. Geb. d. 14. Nov. 1803 in Berlin.

Rizzi-Marzi, Frau Amalia, Sängerin, st. a. 24. Juli in Lucca (Ricordi 291).

Robinson, Frau, Pianistin, st. im Okt. oder Nov. in London.

Rocca-Velasco, Frau Margherita, Sängerin, st. im Mai oder Juni in Turin.

Roger, Gustave-Hippolyte, Tenorist u. Prof. am Pariser Konsorvatorium, st. a. 12. Sept. in Paris, 64 J. alt (Guide Nr. 38).

Romedenne, Charles Theod. Alph., Oboist am Konservat. in Lüttich, st. am 23. Dez. daselbst. Geb. 29. Jan. 1819 ebendort.

Rondonneau, Jules, Sänger, Gesanglehrer u. Komponist, st. in Paris im Anfange des Jahres, 79 J. alt.

Rougier, Henry, Pianist u. Direktor der Kgl. Musikakademie in London, st. am 16. Okt. daselbst, 57 J. alt.

Rudhart, Fr. M., kgl. Bezirksamtmann in Staffelstein, Musikschriftsteller, st. a. 29. Juni in München.

Rudolph, Therese, gb. Brunner, Harfenistin, st. a. 16. Juli in Carlsr.

Salvi, Lorenzo, Tenorist, st. in Bologna Ende Januar, 69 J. alt.

Salvo, Frau Rosina di, Sängerin, st. im Sept. in Palermo.

Santinelli, Dom., Tenorist, st. im Nov. oder Dez. in Rio Janeiro, 28 J. alt.

Sartoris, einst als Fräulein Adelaide Kemble als Sängerin bekannt, st. a. 4. Aug. in London, 64 J. alt.

Sbrignadello, Antonio, st. im Juli in Venedig, 77 J. alt.

Schad, Joseph, Komponist und Pianist, Lehrer in Bordeaux, st. daselbst a. 4. Juli. Geb. 6. Mai 1812 in Steinach in Bayern (Revue 231).

Schäffer, August, Komponist humoristischer Gesänge, st. a. 7. Aug. in Berlin (am 8. ist falsch. Echo 347).

Schlesinger, Heinrich, einstiger Besitzer der bekannten Musikverlagshandlg., st. a. 14. Dez. in Berlin, 72 J. alt. (Echo 531).

Schmidtbach, C., einst Opernsänger in Hannover, st. daselbst am 25. Juni, 83 J. alt.

Schmock, J., Domsänger in Berlin, st. a. 7. Aug. daselbst.

Schoberlechner, Johann, bekannt unter dem Mamen Schober, Generalregisseur der Oper in Wien, st. Ende Mai in Wien.

Schön, Dr. Ed., Sectionchef, schrieb unter dem Namen E. S. Engelsberg zahlreiche Chorkompositionen, st. a. 27. Mai in Deutsch-Jassnik in Mähren (Signale 611).

Schulthes, Wilhelm, Komponist u. Kapellmeister in London, st. a. 16. August in Bois-de-Colombes bei Paris, 63 J. alt.

Schunke, Carl, k. Kammermusikus a. D. u. Lehrer an der kgl. Hochschule für Musik in Berlin, st. am 28. April, 68 Jahr alt, daselbst (Signale 520).

Schweter, Giulio, Pianofortefabrikant, st. zu Mailand im Sept., 37 J. alt.

Seguin, Edward, Baritonist, st. a. 9. Okt. in Rochester (V. St. N. A.). Geb. 10. Dez. 1836 in London.

Selvatico, Graf Pietro, Bibliothekar an der Bibl. communale in Piacenza, auch musikal. Schriftsteller, st. am 30. Sept. daselbst (Ricordi 350).

Seure, Ferdin. Jos., Kirchenmusikdir., st. im Nov. in Schaerbeek-lez-Bruxelles.

Shelton, Willis Clarke, Organ., st. a. 23. Febr. zu New-York; geb. 1. Juni 1855 in New-Haven (Guide Nr. 13).

Sheppard, J. Hallett, Organist in London, st. daselbst den 11. Jan., 43 J. alt.

Smart, Henry, Komponist u. Organist, st. a. 6. Juli in London. Geb. 25. Okt. 1812 in London (Revue 231. Biogr. in The Mouthly music. Record, London, Augener & Co., pag. 127).

Sopranis, Carolina, Sängerin, st. im August in Mailand, 8 J. alt.

Sernasse, M. A. J., Clarinettist u. Musikdir., st. a. 28. Mai, 32 J. alt, in Andenne (Belgien).

Seullier, Charles-Simon-Pascal, Musiker u. Schriftsteller, st im Januar zu Paris, 81 J. alt (Menestrel 47. Guide Nr. 2).

Spiller, Ad. Violinist, st. im Nov. in Budapest, 47 J. alt.

Spohr, Karl, Prof. der Musik in Ohio, st. daselbst a. 26. Juli.

Stagno, Tenorist, st. in Buenos-Ayres eines gewaltsamen Todes (im Nov.)

Stamberger, J. J. Kirchenmusikdirektor, st. im Nov. in Ingolstadt. (Schluss folgt.)

La Martoretta aus Calabrien.

In meiner Bibliographie der Musik-Sammelwerke zeige ich unter „La Martoretta“ (S. 654) einen Gesang von 1550 an nud mache zu dem Namen die Bemerkung „wahrscheinlich kein Autorname.“ Diese Mutmafsung hat sich nicht bestätigt, denn die kgl. Bibliothek zu Berlin hat jüngst einen Druck erworben, welcher obigen Namen als Autor trägt. Er enthält vierstimmige Madrigale und hat den Titel in Versalbuchstaben:

Tenor | De Lo Eccellen | tissimo Mvsico La Martoretta Li Madrigali | A Qvattro Voce Da Lvi Novamente Compo | sti Et Con Diligentia Stampati. || Venetiis | Vignette*) | M D XLVIII | Apresso Hieronimo Scotto. |

Nur Tenor in kl. quer 4° verhanden. Signatur: A 1—4 bis E 1—4. Rücks. d. Titelbl. die Dedic. an Signor Don Francesco de Moncada Conte de Calataniscetta. Gezeichnet: Venedig, ohne Datum aber mit der Hinzufügung: La Martoretta di Calabria. Diese Bezeichnung findet sich auch auf dem letzten Blatte über dem Index und als Signatur jedes Bogens, aufserdem steht der Name noch über jedem Gesange, ist aber hier vielfach verdruckt in „Mar-

torella." Das Buch enthält 33 Madrigale und zwar Nr. 1: Deh deve senza me dolce mia, und Nr. 33: Vergine sol' al mondo senza. Die Dedication giebt über den Autor keinen weiteren Aufschluss und da auch von der Musik nur eine Stimme vorhanden ist, so müssen weitere Entdeckungen abgewartet werden, bis der Autor sich wieder zu einer angesehenen Persönlichkeit herausgearbeitet hat. Eitner.

*) Druckerzeichen, nicht bei Schmid, ein bekleideter Engel auf einer beflügelten Kugel schwebend, in der Linken eine Trompete haltend und auf der ausgestreckten Rechten schlägt eine Flamme empor.

Mitteilungen.

* E. Schelle hat bekanntlich in seinem Werke „Die päpstliche Sängerschule in Rom" (Wien 1872) Seite 234 einen Artikel über Palestrina veröffentlicht nebst angehängten Dokumenten (S. 272), in denen auf Grund der Forschungen Cicerchia's in dem Archiv der Stadt Palestrina nachgewiesen wird, dass der Komponist Palestrina nicht nur aus einer wohlhabenden Familie stammte, sondern als reich begüterter Mann starb. Das Dulderbild, welches Palestrina selbst noch zu seiner Lebenszeit durch die bekannte Vorrede zu seinen Lamentationen (lib. I. c. 4 voc. Siehe die Uebersetzung derselben M. f. M. IX, 221) um sich zu verbreiten wusste, scheint aber den Biographen anziehender zu sein, als das Bild eines in behäbigen Verhältnissen lebenden Mannes. Ambros, im 4. Bande seiner Geschichte der Musik Seite 3—5, hält ebenfalls noch fest an der alten Tradition, obgleich er sagt (S. 5 Anmerkung) „Cicerchia soll über Alles dieses Urkunden aufgefunden und kopirt haben. Aber es sind seit dem „Fund" 15 bis 20 Jahre hingegangen und wir harren bis heute der Publikation so wichtiger und interessanter Dokumente vergebens." Ambros kannte sicher Schelle's Arbeit, denn obgleich er weder Schelle noch sein Werk erwähnt, so merkt man doch deutlich die Absicht, dass er von den dort im Auszuge mitgeteilten Aktenstücken keine Notiz nehmen will und sie geradezu verläugnet. Noch auffallender wird es aber, dass derselbe Schelle, dessen Veröffentlichungen Ambros so absichtlich negirt, dem 4. Bande der Geschichte der Musik ein Nachwort giebt, in dem er von dem freundschaftlichen Verhältnisse, welches beide umgab, und von dem geistigen Verkehr mit Ambros bis zu seinem Tode spricht. Also nehmen der Eine wie der Andere von den Dokumenten keine Notiz, und doch leitet Schelle die Mitteilung derselben in seinem Werke Seite 272 mit den Worten ein: „Die Dokumente, welche Cicerchia in Betreff des Lebens Pierluigi's im städtischen Archiv von Palestrina aufgefunden hat, sind folgende." Darauf folgen 10 mit Daten versehene, teils deutsch, teils im Wortlaute mitgeteilte Aktenstücke mit zahlreichen Angaben von Wertobjekten nebst ihrem Geldwert. Am Ende bemerkt Schelle: „Aufser diesen Dokumenten finden sich noch einzelne unbedeutendere vor . . . . Ich bemerke nochmals (sic ?), dass ich diese nur im Auszug anführen konnte." Ambros dagegen sagt Seite 3, Zeile 17 v. u. „neuerlich wird behauptet" und Zeile 6 v. u. „gab (Cicerchia) in mündlicher Mitteilung an". Wie ist es möglich, frägt man sich, eine so grofse Anzahl Daten, die genau mit dem

Tage verzeichnet sind, so zahlreiche Angaben von Geldsummen, gerichtliche Zeugen u. a. m. nur durch **mündliche** Mitteilung einem Dritten für ein historisches Werk zu vermitteln? Wir bitten Herrn Schelle recht dringend durch ein öffentliches Wort Klarheit in die Angelegenheit zu bringen, denn so wie dieselbe jetzt steht, würden die bezüglichen Dokumente durch Ambros' Bemerkungen und das Schweigen des Herrn Verfassers in ein schiefes Licht kommen und als unglaubwürdig betrachtet werden. Wir bieten demselben die Monatshefte zur gefälligen Berichtigung an.

* In einem defekten Tenorbuche, Mus. Ms. der kgl. Bibl. zu Berlin, klein quer 8° ohne Nr., Hds. von 1543, befindet sich die Tenorstimme zu dem Quodlibet aus Schmeltzel 1544 Nr. 7, neuer Abdruck im 1. Bd. des deutschen Liedes (Berlin 1876) Seite 38, und teile ich der Varianten und besseren Lesarten halber den Text hier mit:

„Und wer das ellendt bauwen wil, der mach sich auf und zieh dahin. Da kam der bruder Heinika, wolt geraten aufbinden, das boscha boia ho! Alle er fert dahin gen Schwoben. Dort niden in der lacken da fecht man gut roppen und laxen. Und ein roten bentel hat mir der. Ich stund auf einem berge, ich sah in tiefes tal. Es meint gespenst als war es sei. Der kunig hieb sein schweher. Ich las aber gescheen.

Secunda pars. Ach got wem sol ich's klagen das heimlich leiden mein, mein herz wil mir verzagen. Der unfal reit mich ganz und gar. Ich armer man, was hab ich getan, ein alt weib hab ich genommen, ich hets wol underwegen lan. Die armut hat mir dlauten geschlagen, hat mir das ellendt pfiffen. Ach hulf mich leid und senlich klag. Lauf wunen willen, lauf. Guter mut ist halber leib, hüt dich narr und nim kein weib. Ellendiglich schrei ich o Jupiter. Es fur, es fur, es fur ein hawr ins holze, bracht seinem hern ein fuder holz. Wol auf, wol auf mit lauter stim. Es wolt ein meidlein grasen gon abents also spate. Was woln wir von den doppeln (sic?) sagen, die die kelhern hosen tragen. Ein ander hat mich vertrungen, hab keine mer. So schwing ich mich uber die helden, ich sich dich nimmer me. Ste Steffan, ste wol hindan, je weiter hindan, je weniger man dich treffen kan, ste mein lieber Steffan."

* Luigi-Francesco **Valdrighi**. Musurgiana (Nr. 3) Annotazioni Biobibliografiche intorno **Bellerofonte Castaldi** e per incidenza di altri musicisti Modenesi dei secoli XVI e XVII. In Modena coi tipi die G. T. Vincenzi e Nipoti 1880. In gr. 8°, 27 Seiten. Man darf aber nicht an eine in deutschem Begriff abgefasste Bibliographie denken, sondern nur an bibliographische Anmerkungen.

* Dr. Ludwig Nohl. **Mozart** nach den Schilderungen seiner Zeigenossen. Mit den Bildnissen von Mozart als Knabe und Mann, Constanze Mozart, Familie Mozart. Leipzig. Verlag von Fr. Thiel, 1880. In 8°, 408 Seiten mit Register. In 12 Lieferungen, Preis je 50 Pfg. Die Abbildungen sind mehr als entsetzlich. Auf das Werk selbst kommen wir vielleicht nochmals zu sprechen.

* Als Mitglieder sind der Gesellschaft für Musikforschung beigetreten die Herren Karl **Lüstner** in Wiesbaden, **Postler**, Pastor in Melkhof und Dr. Hugo **Riemann** in Bromberg.

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied." 2. Bd. Seite 33—40.

Verantwortlicher Redacteur **Robert Eitner**, Berlin S. W. **Bernburgerstr. 9. I.**
Druck von **Eduard Mosche** in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben von
der Gesellschaft für Musikforschung.

JUL 12 1880

XII. Jahrgang. 1880.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 6.

Die Toten des Jahres 1879 die Musik betreffend.

Schluss.

Succo, Frz. Ad., Musikdir. u. Organist in Landsberg a/W. st. a. 20. Jan. daselbst, 77 J. alt (Signale 216).

Tassen, Alexandre, Bassist, st. in St.-Jesse-ten-Neode-lez-Bruxelles am 17. Febr. Geb. 1826 zu Brüssel.

Taveggia, Alessandre, Clarinettist, st. in Brescia im Mai oder Juni.

Taylor, Baron, Gründer verschiedener Genossenschaften zur Vertretung künstlerischer Interessen, st. a. 6. Sept. in Paris. Geb. 15. Aug. 1789 in Brüssel (Menestrel 329).

Terby, Joseph, Komponist, Kirchenmusikdir., Violinist u. Besitzer einer Sammlung von seltenen Instrumenten, st. in Löwen a. 19. Mai; geb. 4. Juli 1808 ebendort.

Thys, Alphons, Komponist, st. im August in Bois-Guillaume bei Rouen (Revue 263).

Urban, Julius, Komponist, st. in München a. 19. Nov.

Valiquet, F. H., Komponist und Pianist, st. a. 4. April in Paris, 62 J. alt.

Vandnzzi, Filippo, st. im Okteb. od. Nov. in Venedig, 76 J. alt.

Varney, Pierre-Jos.-Alphonse, Komponist und Musikdir., st. a. 7. Febr. zu Paris. Er komponirte das Lied „Mourir pour la patrie", welches in dem Stücke „die Girondins" vorkommt und 1871 statt der verbotenen Marseillaise gesungen wurde (Revue 47).

Villars, Franc. de, musikalischer Schriftsteller, st. in Paris im April (?), 54 J. alt (Guido Nr. 16).

Voigt, Carl, Gründer u. Dirigent des Caecilien-Vereins in Hamburg, st. daselbst am 6. Febr., 71 J. alt.

Walton, Frl. Elisa, Gesanglehrerin, st. a. 16. Aug. in Lond., 22 J. alt.

Weber, Ed., Musikdir. in Stargard i/P., st. a. 20. Sept. daselbst.

Wenck, Moritz, Musikdir., st. a. 7. Sept. in Leipzig.

Westrop, Henry, Organist, st. a. 23. Sept. in Lond., 67 J. alt.

Zagitz, Karl, ehemaliger fürstl. Esterhazy'scher Musikdir. u. Org., letztes Mitglied der einstigen fürstl. Esterhazy'schen Kapelle, st. a. 25. Mai in Eisenstadt (Ungarn). Geb. 1804 in Böhmen (Signale 602).

Zanardi, Francesco, Harfenspieler, st. im Mai od. Juni in Verona.

Zaremba, Nicolas, Komponist u. ehem. Direkt. des Konservat. in St. Petersburg, st. daselbst am 8. April.

Zononi, Leopoldo, Klavierlehrer, st. in Mailand im Anfange des Jahres, 61 J. alt.

Zucchelli, Carlo, Sänger, st. in Bologna, 84 J. alt, im Febr.

Jakob Regnart.

(Rob. Eitner.)

Nachdem uns heute die Quellen so reichlich fliefsen, sowohl durch Veröffentlichung von alten Registern einstiger Kapellmitglieder, als durch die Kenntnis der alten Musikdrucke, die in Titel und Vorwort die untrüglichsten Nachrichten liefern, bleibt bei einer kritischen Prüfung der älteren biographischen Werke, vom Walther bis zum Fétis herauf, oft nicht mehr übrig, als ein Gemisch von Irrtümern und willkürlichen Zusätzen. Denn was der eine nur mutmafst, das nimmt der Andere schon für gewiss an.

Jakob Regnart nennt sich selbst auf den Titeln seiner Werke einen Flanderer (siehe 1575 u. 1577), doch sein Bruder August bezeichnet auf dem Musik-Sammelwerk von 1590c seine Familie als eine Deutsche. Er sagt dort: „Authoribus Francisco, Jacobo, Pascasio, Carolo Regnart fratribus germanis.“ Da Flandern im 16. Jahrh. zu Deutschland gehörte, so ist die Bezeichnung, wenn auch nicht genau, doch vielleicht im Sinne August's richtig. Er erwähnt in

der Dedikation obigen Werkes nur seinen Bruder Franciscus und sagt, dass er zu Douai seine Studien gemacht habe und in Tournai Chorsänger sei. Jakob aber spricht in der Dedikation an den Kaiser Rudolf II. von Deutschland, gezeichnet den letzten Dezember 1599 in Prag (siehe 1602), demselben seinen Dank aus, für die ununterbrochene Gunst, die er und sein seliger Vater, Maximilian II., der ihn schon als Alumnus in die Kapelle aufgenommen*), ihm erzeigt haben, und da er sich sehr schwach und elend fühle und sein nahes Ende vor Augen sehe, so empfehle er sein Weib und seine (sechs) Kinder seiner Fürsorge. Auch die Wittwe, Anna Regnardin, sagt in der Dedikation an den Herzog Maximilian, 1605, das ihr seliger Mann „fast von seinen Knabenjahren an dem oesterreichischen Hause unter den Musikern gedient habe" (siehe die Auszüge bei 1605).

In den Registern der kaiserl. Hof-Musikkapelle in Wien (Köchel 1869) befindet sich Regnart als Tenorist verzeichnet vom 1. Dezember 1564 ab bis 1577 oder 1580 (sic?). Da Kaiser Maximilian II. im Juli 1564 den Thron bestieg und die Anstellung und Erhaltung der Kapellmitglieder eine Privatangelegenheit der Kaiser war, dieselben daher bei dem Tote eines Kaisers ihrer Stellung verlustig gingen und erst vom Nachfolger wieder erhalten konnten, so ist das obige Datum nicht mafsgebend für die erste Stellung Jakob's in der kaiserlichen Kapelle. Denn da er sich selbst einen Alumnus der kais. Kapelle nennt, also schon, wie die Wittwe auch bestätigt, fast in den Knabenjahren in die Kapelle eintrat, im Register aber bereits als angestellter Tenorist mit einem Gehalte von monatlich 12 Gulden eingetragen ist, so müssen wir seine Aufnahme in die Kapelle bedeutend früher legen.

Vergleichen wir nun damit was die bekannten biographischen Lexika über Regnart sagen.

Dlabacz (1815) ist der Erste, welcher genauere Nachrichten bringt, denn Walther und Gerber erwähnen nur kurz seine Stellung am kaiserlichen Hofe. Dlabacz nennt ihn einen Flanderer und hängt daran einige wenig sagende Redensarten von der Erwerbung einer wissenschaftlichen Bildung „auf einem Gymnasium. Er verliefs aber, fährt Dlabacz fort, sein Vaterland und bekam den Ruf an die churfürstliche Kapelle zu München als Alumnus Maximilian's, Pfalz-

*) Regnart's Gedächtnis scheint bereits schwach geworden zu sein, denn wir werden weiterhin nachweisen, dass er schon unter Kaiser Ferdinand I. Alumnus gewesen sein muss.

grafen am Rhein“ (sic?). „Hier wurde er nach einiger Zeit als Kapellmeister angestellt und verheiratete sich mit der Tochter Johann Vischer's, eines ebendaselbst berühmten Musikus“. Von da aus wurde er an den kaiserlichen Hof gerufen.

Fétis, der diese Quelle fast Wort für Wort benutzt, fügt aber noch hinzu: „geboren zu Douai gegen 1531, studirte er im Jesuiterkollegium.“ Dann: „er war zuerst als Sänger an der Kathedrale zu Tournai angestellt, da aber 1568 schon 20 Motetten im Thesaurus von Joanellus von ihm erschienen, so muss man annehmen, dass er um diese Zeit Mitglied der kaiserl. Kapelle war.“ Um nun aber den Aufenthalt Regnart's in München nach Dlabacz Angaben nicht zu übergehen, kommt er zu dem merkwürdigen Schluss, dass Regnart, ehe er in die kaiserliche Kapelle eintrat, noch in München vor Orlandus de Lassus um 1570 (sic?) an der churfürstlichen Kapelle angestellt war, denn es ist sicher, sagt Fétis, dass er sich in demselben Jahre 1570 mit Anna Fischer, Tochter des churfürstlichen Sängers Johann Fischer, verheiratet hat. Gegen 1575 trat R. in den Dienst Kaiser Maximilian II. u. s f.

Ist es wohl möglich die Verwirrung noch zu vermehren? Vielleicht eignet sich dazu die Angabe des Artikels im Mendel'schen Musikalischen Konservations-Lexikon, welches den Joanellus mit Jomelli verwechselt.

Regnart ist allerdings mit einer Anna Vischer „weylandt Hannsen Vischers*) gewesten Bassistens-Tochter“ verheiratet, wie mir Herr J. J. Maier in München aus einem Zahlbuch von 1603 mitteilt, sowie in den Zahlbüchern von 1602, 1603 und 1604 Gnadengeschenke aufgeführt werden, welche Jakob Regnart's „gewesten kaiserl. Vicekapellmeisters Wittib“ für präsentirte Motetten und Bücher ihres Mannes erhalten hat. Daraus folgt aber noch nicht, dass er an der bayerschen Hofkapelle angestellt sein musste, besonders nicht um 1570 vor Orlandus de Lassus, denn Lassus wurde 1562 nach Daser's Abgang zum Kapellmeister ernannt. Seine Verheiratung kann überhaupt erst in eine spätere Zeit verlegt werden, denn wenn er 1599 sechs unmündige Kinder hatte, so kann er doch höchstens 15 bis 18 Jahre verheiratet gewesen sein. Das wäre also um 1581. Dies würde auch mit seiner Ernennung zum Vice-Kapellmeister im Jahre

*) Hans Vischer oder Fischer, Bassist der bayerschen Hofkapelle, war nach den Zahlbüchern vom Jahre 1568 bis ins 1. Quartal von 1602 angestellt und starb unmittelbar nach diesem Quartal. Mitteilung des Herrn J. J. Maier.

1579 recht gut passen, denn als Kapellsänger, mit einem Gehalt von 12—15 Gulden monatlich, konnte er schwerlich heiraten.

Die Verirrung Dlabacz ist aber sehr leicht nachzuweisen, denn da er sagt: Regnart kam an die churfürstliche Kapelle zu München als Alumnus Maximilian's, so kann dies nur auf einer Verwechselung des Kaisers Maximilian mit dem Churfürsten Maximilian beruhen, denn Maximilian von Bayern kam erst 1597 zur Regierung, also zu einer Zeit, wo Regnart schon am Ende seines Lebens stand.

Um mit den Irrtümern aber ein für alle mal aufzuräumen, sei der von Walther und den Späteren erwähnten „Magnificat secundum octo vulgares Musicae modos a diversis musicis compositum, 4 & 5 voc. an. 1552“, Fétis setzt noch hinzu „Duaci 1552“, gedacht, unter denen sich die ersten veröffentlichten Kompositionen R.'s befinden sollen. Auch Becker in seinen Tonwerken führt das Sammelwerk S. 79 unter dem Jahre 1552, aber ohne Nennung eines Komponisten auf. In meiner Bibliographie der Musik-Sammelwerke ist der Druck nicht verzeichnet. Walther hat den Titel aus Draudius' Bibliotheca classica, 2. Auflage von 1625 gezogen, wo er sich Seite 1632 unter Jac. Regnardi Namen befindet. Nehmen wir die Möglichkeit an, dass Regnart das Werk herausgegeben habe, obschon seine Jugend die Annahme ausschliefst, so ist schon an und für sich der Titel eine Unwahrheit, denn was soll es bedeuten, wenn es heifst: Jacob Regnart's Magnificat nach den 8 gemeinen Kirchentönen von verschiedenen Musikern zu 4 und 5 Stimmen komponirt? Sehen wir uns die Titel aller bekannten Sammelwerke an und wir werden erkennen, dass, abgerechnet die Sinnlosigkeit, sich die Alten ganz anders ausdrückten, wenn etwa ein Komponist genannt ist und sich nur nebenbei noch andere darin befinden (siehe meine Bibliogr. 1545 f, 1545 h, 1549 b, c u. a). Regnart kann aber an dem Druckwerke überhaupt keinen Teil gehabt haben, denn seine bekannten Drucke beginnen erst mit dem Jahre 1574. Es wäre demnach ein Zeitraum von 22 Jahren ohne jeglichen Nachweis seiner Thätigkeit vorhanden, während vom Jahre 1574 ab fast jedes Jahr mit ein oder zwei Drucken versehen ist. Daher müssen wir auch das von Fétis mutmafslich festgestellte Geburtsjahr 1531 weiter herauf legen, denn Fétis hat sich nur durch den Druck der Magnificat zu der Annahme eines so frühen Geburtsjahres verleiten lassen. Nehmen wir an, dass R. 1564, da ihn Kaiser Maximilian als Tenoristen anstellte, 24 Jahr alt war, demnach 1574, als sein erstes Werk erschien, 34 Jahre zählte, und als ihn Kaiser Rudolph II. zum Unterkapellmeister

machte im vierzigsten Jahre stand, er daher 1600 im Alter von 60 Jahren starb, so ergiebt dies das Geburtsjahr 1540. Er stand also bei der Herausgabe der Magnificat's von 1552 im 12. Jahre und das ist wohl der beste Beweis gegen das Werk selbst.

Fasst man nun das vorliegende gesichtete Material zusammen, so ergiebt sich daraus R.'s Lebenslauf in folgender Weise: Er war in Flandern geboren, also ein Niederländer, kam in seinen Knabenjahren als Alumnus in die Kaiserliche Musikkapelle und wurde am 1. Dez. 1564 als Tenorist unter Maximilian II. in Wien angestellt. — Auf den Titeln seiner Drucke nennt er sich bis 1579 nur „Musicus“ und die Titel der späteren Auflagen seiner ersten Werke behalten meist die Rangbezeichnung der ersten Ausgabe bei, sind also wahrscheinlich Nachdrucke — die Buchhändler damaliger Zeit schienen das Wort „stehlen“ auf Nachdrucke nicht anzuwenden.

Aus Köchel's citirtem Werke erfahren wir Seite 122, dass er 1556 mit der kaiserl. Hofkapelle auf dem Reichstage zu Augsburg war. Er wird dort Jacobus Reignardt genannt. Sollte er hier vielleicht Gelegenheit gefunden haben seine künftige Frau, Anna Vischer, kennen zu lernen, die vielleicht ihren Vater nach Augsburg begleitet hatte? Seite 125 ebendort wird er als „Tenorist und Singerknaben-Musiklehrer“ vom 1. August 1573 ab mit einem Gehalte von 15 Gld. monatlich verzeichnet.

Auch unter Kaiser Rudolph II., der 1576 zur Regierung gelangte, bekleidete R. denselben Posten (siehe die Cantiones von 1577). Köchel sagt zwar (a. a. O. S. 113), dass R. nach dem Tode Maximilian II. an den Hof Erzherzog's Ferdinand nach Prag ging, doch ist dies ein Irrtum. Ebenso ist das Datum (Köchel S. 49 Nr. 196) der 1. Juni 1580 falsch, an dem er Unterkapellmeister Kaiser Rudolph II. mit einem monatlichen Gehalte von 20 Gulden geworden sein soll, denn R. unterzeichnet die Dedikation zu den deutschen Liedern von 1580: „Prag den 24. Octob. 1579, I. R. Röm. Key. Maie. Unter-Capellmeister.“ Er war daher auf alle Fälle schon vor 1580 Vice-Kapellmeister. Köchel verzeichnet den Abgang R.'s aus den Diensten Kaiser Rudolph's mit dem 9. April 1582 (S. 49 Nr. 196). Dieses Datum bezeichnet zugleich den Eintritt R.'s in den Dienst Erzherzogs Ferdinand, der in Innsbruck seinen Hof hielt und das schöne Ambraser Schloss mit seiner Philippine Welser bewohnte.

Bei den vielen Irrtümern der Daten in Köchel's Ksl. Hof-Musikkapelle in Wien, ist ein Beweis von anderer Seite stets nöt·

wendig, um mit Sicherheit darauf bauen zu können. In den Drucken R.'s tritt in dieser Zeit eine Ruhe von 7 Jahren ein — es mag wohl ein lustiges Leben in Innsbruck gewesen sein — doch öffnet sich hier eine andere Quelle, die uns die Richtigkeit obigen Datums bestätigt. Die Wittwe Alexander Utendal's, letzterer beim Erzherzog in Innsbruck um 1580 Vicekapellmeister und um 1581 gestorben, reichte beim Zahlamt am 13. Dez. 1582 ein Zeugnis ein, in dem sie Guillaume Brneau und Jacob Regnart als Zeugen nennt, um sie als Wittwe Utendal's zu recognosciren.*) Auch 1583, Innsbruck den 2. März gezeichnet, wird R. ebendort (p. 248) in einem Schreiben des obigen Bruneau erwähnt. Möglich dass R. die durch den Tot Utendal's erledigte Vicekapellmeister-Stelle anfänglich beim Erzherzog Ferdinand bekleidete. Die späteren Drucke jedoch, aus den Jahren 1588 und 1591, zeigen uns R. als Kapellmeister des Erzherzogs Ferdinand in Innsbruck (Oenipontus) und das Mariale von 1588 sagt uns noch besonders, dass es eine Danksagung an die Mutter Maria sei für die Fürbitte um Erhaltung des Lebens seines Sohnes (siehe das Druckwerk 1588). Erzherzog Ferdinand starb 1595 und R. scheint nach den Registern der Hofkapelle (Köchel Nr. 196) zu urteilen einige Jahre gefeiert zu haben, denn erst mit dem 1. Januar 1598 wird er wieder als Vice-Kapellmeister der kaiserl. Kapelle genannt. Sein letztes von ihm selbst noch druckfertig gemachtes Werk sind die Missae von 1602, die er dem Kaiser Rudolph II. am letzten Dezember 1599 widmet und, wie oben bereits erwähnt, darin die Bitte ausspricht, sich seiner Frau und Kinder anzunehmen. Köchel verzeichnet den Tod R.'s mit dem 15. Juni 1599 und giebt der Anzeige den Charakter eines amtlichen Dokuments. Wie ungenau aber das Datum ist, erhellt aus der vorhandenen Dedikation vom 31. Dezember 1599. Wann aber R.'s Tot eintrat, ist nicht bekannt, doch da die Messensammlung erst 1602 erschien, obgleich sie 1599 schon druckfertig war, so lässt sich wohl annehmen, dass der bald eingetretene Tod R.'s die Herausgabe des Werkes verzögerte und die Wittwe, nachdem sie nach München übergesiedelt war, die Herausgabe der hinterlassenen Werke ihres Mannes mit Eifer und gutem Erfolge betrieb, denn aufser der Messen-Sammlung gab sie noch 1603 und 1605 umfangreiche Sammlungen ihres Mannes heraus.

Von R.'s Kompositionen liegen mir die dreistimmigen und fünfstimmigen deutschen Lieder und eine Anzahl Motetten zu 4, 5 u. 6 Stimmen in Partitur vor (im Besitze des Herrn Prof. Commer in

*) Vander Straeten, La musique aux Pays-Bass, tome 3, p. 245.

Berlin). Die Motetten sind vortrefflich gearbeitet, klingen sehr gut und treffen den feierlich erhaben kirchlichen Ton ganz meisterhaft. Man thut den Werken dieser Periode ein bitteres Unrecht, wenn man nach der Durchsicht eines Bandes Motetten ihnen den Vorwurf der Monotonie macht. Es scheint freilich als wenn nur die zuerst durchgesehene Motette unsere ganze Spannung zu erhalten weifs und die übrigen immer mehr und mehr erblassen. Allerdings sind sie im Klange und in der Art der Arbeit einander sehr ähnlich; selten werden wir durch frappante Motive angeregt und Einsätze wie Schlussformeln zeigen oft dieselbe Art und Form. Doch den alten Meistern ist es auch nicht eingefallen, dass ein Band Motetten wie ein Diné verspeist werden soll, sondern die Motette diente dem kirchlichen Ritus sowohl als zugehöriger Teil, als zur Abwechselung und Erhöhung der Feierlichkeit und daher sollten sie die Monotonie eher unterbrechen, als erzeugen. In diesem Sinne hatte sie einst und auch noch heute eine ganz eminente Wirkung, die kaum von irgend einem unserer modernen Gesänge erreicht wird.

Von R.'s deutschen Liedern flöfsen uns nur noch die dreistimmigen ein dauerndes Interesse ein, während die übrigen nur hin und wieder uns zu fesseln vermögen. Das deutshce Lied in seiner früheren Bedeutung, wie es die Komponisten der ersten Hälfte des 16. Jahrh. behandelten, hatte in der 2. Hälfte ein vollkommen anderes Aussehen erhalten. Möglich, dass die Niederländer, die gerade in der Mitte dieses Jahrh. in Deutschland überall die ersten Stellungen an den Kapellen der Fürstenhöfe einnahmen, ich nenne nur Lassus, Le Maistre, Hollander, Ivo de Vento, Utendal und auch unsern Regnart, und sich mit Vorliebe dem deutschen Liede zuwandten, Einfluss auf den veränderten Stil im deutschen Liede hatten. Der Umschlag geschah zu plötzlich, als dass man die Ursache nicht in äufseren Einwirckungen suchen sollte.

Man vergleiche nur ein Lied von Ludwig Senfl, der um 1555 in München starb, mit einem Liede, welches etwa 20 Jahre später erschien, z. B. das in den Monatsheften Jahrgg. III pag. 183 oder in besserer Uebersicht in Publikation Bd. I p. 36 mitgeteilte „Dich meiden zwingt, durchdringt schmerzlich all mein geblüt“ mit denen in Commer's Sammelwerk: Geistliche und weltliche Lieder aus dem 16. und 17. Jahrh. (Berlin, Trautwein) von Hollander 1574, oder Ivo de Vento 1570 veröffentlichten deutschen weltlichen Liedern und schon das äufsere Aussehen sagt uns: hier ist ein Wechsel eingetreten,

der nur durch fremden Einfluss hervorgebracht werden konnte. Bei Senfl findet sich ein Cantus firmus im Tenor, d. h. entweder eine ältere Volksweise oder eine vom Komponisten selbstständige und freie Erfindung der Melodie, die sehr oft eine dreiteilige Form: Vordersatz, Mittelsatz und Nachsatz in deutlicher Gestalt trägt, während die übrigen Stimmen sich mehr oder weniger an den melodischen Motiven der Melodie beteiligen und stets in langatmigen Perioden und melodisch ausgesponnenen Kadenzen aussingen. Der spätere deutsche Liedsatz kennt keinen Cantus firmus und an Stelle der langatmigen Perioden sind kurze Sätzchen getreten, welche in Viertelnoten, mehr harmonisch als melodisch, in oft endlosen Wiederholungen des Textes — er wird wahrhaft klein gekaut — ohne eine Spur von formeller Entwickelung, das Gedicht in kleine kontrapunktisch behandelte Motive zerrissen, absingen. Ein Abstand kann nicht größer gedacht sein als er hier thatsächlich vor uns liegt und sich in wenig Jahren vollzogen hat. Suchen wir nach einer Erklärung dieser Erscheinung, so lässt sie sich, wie gesagt, nur auf den Einfluss der Niederländer zurückführen, die zu jener Zeit in Deutschland die höchsten Stellen einnahmen, den größten Ruf als Komponisten genossen und, dem deutschen Liede fern stehend, die Villanelle und Canzone alla Napolotana, echt niederländische Erzeugnisse, gekeimt und sich fortentwickelt in Italiens blühenden Gefilden, den deutschen Gedichten aufpfropften, ebenso wie sie in Italien, Willaert voran, schon seit dem 2. Viertel des 16. Jahrhunderts das italienische Liebeslied parodirten.

Die dreistimmigen Lieder Regnart's geben uns hierbei den allerbesten Fingerzeig, denn sie sind eine ganz bewusste Parodie des deutschen Liebes- und Volksliedes und greifen noch zu dem etwas starken Mittel, die volkstümliche Mehrstimmigkeit in ihren ungeschickten Fortschritten zu persifliren, indem Regnart die Stimmen sehr oft in Quintenparallelen auf- und abführt.*)

Die gebildete Gesellschaft Deutschlands amüsirte sich dermaßen an den drolligen und formell geschickt gemachten Liederchen, dass die Verleger ein brillantes Geschäft machten und noch bis 1611, also im Laufe von 35 Jahren, immer neue Auflagen der 67 Lieder veranstalteten (siehe 1579 a—o). Dass Lechner die Lieder fünfstimmig setzte (siehe M. f. M. X, 155, 1579) zeugt von wenig Verständnis, denn er schreibt ihnen dadurch nicht blos einen höheren Kunstwert zu als sie besitzen, sondern streift ihnen auch das Ori-

*) Siehe auch den Artikel M. f. M. VIII, 53 u. f.

ginello ab, was sie nur zu dem macht, was sie sind. Lechner mag aber, wahrscheinlich goldbedürftig, nur eine Buchhändler-Spekulation ausgeführt haben, denn seine übrigen Leistungen zeugen von strenger Schule und geläutertem Geschmack.

Die Deutschen beeilten sich natürlich die niederländische Canzonen- und Villanellen-Art so schnell als möglich anzueignen, und vom Jahre 70 ab wachsen die deutschen Liederbücher „nach Art der Canzonen und Villanellen" wie Pilze aus der Erde. Nur Wenige, und dann auch nur vereinzelte Leistungen, retteten das deutsche Element und führten es auf eine Bahn, welches seinem ursprünglichen Naturell entsprach. Am glücklichsten war darin H. L. Hafsler. Er verlegte den Schwerpunkt des deutschen Liedes vom Tenor in die Oberstimme, stellte die dreiteilige Form wieder her und liefs sich, trotz des besten Willens Canzonen und Villanellen zu komponiren, von seinem deutschen Gemüte so weit beherrschen, dass er als der Begründer des späteren deutschen Liedes angesehen werden kann.

Als Vorläufer der folgenden Bibliographie, wie sie sich zur Zeit aus den Beständen der öffentlichen Bibliotheken Deutschland's einschliefslich Wien's und Upsala's ergiebt, lasse ich ein kurzes Verzeichnis dessen folgen, was Becker in seinen „Tonwerken" von Regnart anführt, um daran einmal endgültig zu beweisen, wie wenig Wert dieselben haben, sobald etwas Besseres vorliegt und wie wenig sie geeignet sind immer und immer wieder als Beweis für dies und jenes Werk herangezogen zu werden.

1. 1573. Teutsche 3stim. Lieder. München (S. 237).
2. 1574. dito. Nürnberg (S. 237).
3. 1575. Motettae 5 et 6 voc. Douai (S. 31).
4. 1576. Teutsche 3stim. Lieder. Nürnbg. bei Gerlach. 22 Lieder. (S. 237).
5. 1577. Aliquot cantiones 4 voc. Noribg. Gerlach. 24 Gesg. (S. 23).
6. 1577. Cantiones ex vetteri et novo testam. 4 voc. Noribg. (S. 123).
7. 1578. Drei Theile teutsche L. zu 3 Stim. Nürnbg. Gerlach (S. 238).
8. 1579. Der 3. Thl. teutscher L. zu 3 Stim. Nürnbg. (S. 238).
9. 1580. Neue teutsche L. m. 5 Stim. Nürnbg. (S. 238).
10. 1581. Canzone italiane a 5 voci. Noribg. (S. 227).
11. 1584. Tricinia, teutsche L. zu 3 Stim. Nürnbg., Gerlachin (S. 233; dies ist der einzige Titel den Becker vom Originale kopirt hat.)

12. 1586. Neue teutsche L. m. 5 Stim. Nürnbg. (S. 239).
13. 1586. Cantionum piarum 7 Psalmi poenit. 3 voc. Monach Ad. Berg (S. 71).
14. 1587. Teutsche L. m. 3 Stim. Gesammtausg. München. 67 Lieder (S. 239).
15. 1588. Mariale. Oeniponti (S. 102).
16. 1588. Tricinia, teutsche L. 3 St. Nürnbg. (S. 233).
17. 1591. 25 kurtzweilige teutsche L. m. 4 Stim. München (S. 240).
18. 1593. Tricinia. Nürnbg. (S. 233).
19. 1595. Threni amorum, 5 Stim. edirt durch Ratzen. Nürnbg. (S. 240).
20. 1597. Kurtzw. teutsche L. zu 3 Stim. 2. Theil. Nürnbg. (S. 240).
21. 1597. dito, 3. Theil. Nürnbg. (S. 240).
22. 1602. IX Missae. Francof.. Richter-Stein (S. 12).
23. 1603. Corollarium Missae. Monach. (S. 12).
24. 1605. Motettae 4—12 voc. Francof. (S. 38).
25. 1605. Canticum Mariae 5 voc. Dilingae (S. 82).
26. 1611. Teutsche L. zu 5 Stim. München (S. 243).
27. 1611. Missarum flores illustrium. Francof. (S. 13).
28. 1614. Magnificat decies 8 voc. Francof. (S. 82).

Chronologisch geordnetes Verzeichnis der Druckwerke Jakob Regnarts's.

1574. (Versal:) Bez. des Stb. | Di Jacomo Regnart | Mvsico Della S. C. Maes- | ta. Dell' Imperatore | Maximiliano Secondo. | Il Primo Libro Delle **Canzone** | (Petit:) Italiane à cinque voci, nonamente poſte | in luce. | Vignette. ‖ (Versal:) In Vienna | Appresso Jacomo Mair. | M. D. L XXIIII. |

5 Stb. in kl. quer 4°. Dedic. Principe Ridolpho d'Austria re di Hungaria, gez. v. Kompon. Die Vienna li 24. Daprile 1574.

Exemplare: Stadtbibl. in Danzig, kompl. — Bibl. der Marienkirche in Elbing, kompl.

Inhalt, 5 vocum.

I. Tutto lo giorno piang' hoimo
II. Del crud' Amor io sempre
III. Non è dolor ch'avanza
IV. Amor lascia mi stare
V. Io voglio far hor mai
VI. Chiamo la mort' haimo
VII. Se pensand' al partir
VIII. Chi mi consolerà, chi vita
IX. Fiamme catene lacci strali 2 p. Tema sospetta, ira sdegno

X. Di pensier, in pensior io vo
XI. Dolc' amoroso e leggiadrette
XII. Se nott' e giorni hai lasso
XIII. Servite fedelment' innamorati
XIV. Dolci sospir che m' uscite dol petto
XV. Alarm' alarme, o fidi miei
XVI. Consumo la mia vita a poc' a poco.

Eino 2. Ausgabe erschien 1580 in ganz gleichor Einrichtung. Sie trägt den Titel:

(Versal:) Tenor. | Di Iacomo Regnart mv- | sico della S. C. Maesta, dell' | Imperatore Maximili- | ano secondo. | (Petit:) Il primo libro | (Versal:) dolle **Canzone** italiane a cin- | qve voci. Nevamente poste | in lvce. ‖ Noribergae. | CIↃ.IↃ. LXXX. |

5 Stb. in kl. quer 4°. Der Drucker fehlt, doch ist es wie das 2. Buch von 1581 bei Cath. Gerlachin erschienen. Dor Superius, Altus, Bassus und die Quinta parte tragen auf dem Titel keine Jahreszahl. Dedic. u. Inhalt wie bei 1574.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin, kompl. — Staatsbibl. München, kompl. — Ritterakademie in Liegnitz, kompl.

Eine Ausgabe von 1585 hat denselben Titel wie die Ausgabe von 1580, sowie die gleiche Dedikation und Inhalt. Auch hier fehlt auf dem Titelbl. der Drucker und ist nur zu lesen:

Noribergae. MDLXXXV.

Dagegen hat die Tenorstimme dieser Ausgabe auf dem letzten Blatte die Druckerfirma wio das 2. Buch der Canzonen von 1581, nämlich

Noribergae. Imprimebantur in officina Catharinae Gerlachin, & | Haeredum Johannis Montani | Anno | CIↃ IↃ LXXXI.

Exemplar auf der k. k. Hofbibl. in Wien, komplet, Mitteilung des Herrn Dr. F. Pachler.

Abraham Ratz gab diese Canzonen im Jahre 1595 mit deutschem Text heraus, siehe unter 1595.

Das 2. Buch der Canzonen erschien 1581.

1575. (Versal:) Sacrae aliqvot **Cantiones**, | qvas Moteta Vvlgvs appellat, | qvinqve et sex vocvm. | (Petit:) Authore | IACOBO REGNART, Flandro, Sac: Caeſ: Maieſtatis Muſico. | Diuo MAXIMILIA- (heraldischer Adler) NO II. Romanorum Im- | peratori, ſemper Au- (h. Adler) guſto, conſecratus. | Anno Domini M.D.LXXV. | Bez. des Stb. ‖ MONACHII excudebat Adamus Berg. | Cum Gratia & Pr. C. M. |

5 Stb. (das 5. bez. mit „Quinta et Sexta Vox") in kl. quer 4°. — R des T. der Index über 25 Nrn. und der Notiz „Habent Pagin;

35." Dedic. dem Kaiser Maximilian vom Komp. „Musicus Caesareus", ohne Datum.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin, kompl. — Kgl. Staatsbibl. München, kompl. — Stadtbibl. in Lüneburg, kompl. — Großherzogl. Hofbibl. in Darmstadt nur A. T. B. — Stadtbibl. Breslau, kompl. Nr. 207.

Inhalt.

1. Intuemini quantus sit iste, 6 v. Nr. 1.
2. 2 p. Occurrite illi dicentes.
3. Hodie nobis de coelo pax, 6 v. Nr. 2.
4. Angelus ad pastores, 5 voc. Nr. 3.
5. O admirabile commercium, 5 voc. Nr. 4.
6. Reges terrae congregati sunt, 5 voc. Nr. 5.
7. 2. p. Et intrantes domum.
8. Nunc dimittis servum, 6 v. Nr. 6.
9. Tribulationes cordis mei, 5 v. Nr. 7.
10. 2. p. Vide humilitatem meam.
11. Ad dominum cum tribularer, 5 voc. Nr. 8.
12. 2. p. Deus meus in te confido.
13. Lamentabatur Jacob, 5 voc. Nr. 9.
14. Ave regina coelorum, 5 voc. Nr. 10.
15. Ecce nunc tempus acceptabile, 5 voc. Nr. 11.
16. 2. p. Convertimini ad me.
17. Stetit Jesus in medio, 5 voc. Nr. 12.
18. 2. p Conturbati vero et conterriti.
19. Domns mea, domus orationis, 5 v. Nr. 13
20. Ad te domine levavi, 5 v. Nr. 14.
21. Beatus qui intelligit super, 5 v. Nr. 15.
22. Resonet in laudibus, 5 voc. Nr. 16.
23. 2. p. Hodie apparuit in Israel.
24. 3. p. Magnum nomen domini Emanuel.
25. Ego pro te rogavi Petre, 5 v. Nr. 17.
26. 2. p. Caro et sanguis non revelavit.
27. Coenantibus illis accepit, 5 v. Nr. 18.
28. Ascendit Deus in jubilatione, 5 v. Nr. 19.
29. Homo quidam fecit coenam, 5 v. Nr. 20.
30. 2. p. Venite comedite panem.
31. Expectans expectabo donec, 6 v. Nr. 21.
32. Exultent justi in conspectu, 6 v. Nr. 22.
33. Advenit ignis divinus, 5 v. Nr. 23.
34. 2. p. Invenit eos concordes.
35. O decus Trebnitiae, Heduigis, 6 v. Nr. 24.
36. 2. p. Tu tot signis radians.
37. Tollite jugum meum super vos, 5 v. Nr. 25.

1576 (deutsch:) Kurtzweilige Teutsche **Lie- | der,** zu dreyen Stimmen, Nach art der Neapoli- | tanen oder Welschen Villa-

nellen, newlich | Durch | Röm. Key. May. etc. Musicum, Jacobum Regnart | componirt, vnd in druck verfertigt. | Bez. d. Stb. | Gedruckt zu Nürnberg, durch Katharinam Gerlachin, | vnd Johanns vom Berg Erben. | M. D. LXXVI. |

3 Stb. in kl. quer 4°. R. d. Titels „Jedem der Music verstendigem Leser. | Lass dich darumb nit wenden ab, | Das ich hierin nit brauchet hab, | Vil zierligkeiten der Music, | Wiss, das es sich durchaufs nit schick, | Mit Villanellen hoch zu prangen, | Und dardurch wöllen Preifs erlangen, | Wird sein vergebens und umb sonst, | An andre ort gehört die kunst." |

Dedic. Herrn Wolff Christoffen von Entzersdorff zu Entzersdorff im Langenthal, Kais. Rath. Gez. vom Komp. ohne Datum.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin nur Tenor. — Rathsschulbibl. in Zwickau nur Disc.

Inhalt, 3stimmig.

I. Ohn dich muss ich mich aller freuden mafsen, 4 Strophen.
II. Wann ich gedenk der stund, da ich muss scheiden, 4 Str.
III. Nun bin ich einmal frei von liebes banden 4 Str.
IV. Ach hartes hertz lass dich doch eins erweichen, 4 Str.
V. Lieb vnd vernunft die hand bey uns ein streit, 4 Str.
VI. Ein lieb nit mehr hat in meim hertzen stat, 4 Str.
VII. Nun hab ich doch einmal erlebt die stund, 4 Str.
VIII. Venus du und dein Kind seid alle beide blind, 4 Str.
IX. Von nöten ist das ich jetzt trag gedult, 4 Str.
X. Mein mund der singt, mein hertz vor trawren weint, 4 Str.
XI. Kanstu gen mir so grofse falschheit üben, 4 Str.
XII. Nun sih ich mich an dir endlich gerochen, 4 Str.
XIII. Ich hab vermeint, ich sey zum besten dran, 4 Str.
XIV. Glaub nicht, das ich künd sein so gar vermessen, 4 Str.
XV. Wer sehen will zwen lebendige Brunnen, 4 Str.
XVI. Wer wirdet trösten mich, wann ich verleure dich, 4 Str.
XVII. Wer sich mit liebes sucht empfind besessen, 4 Str.
XVIII. Ach schwacher Geist, der du mit so viel leiden, 4 Str.
XIX. Mit leid bin ich gleich einem last beschwert, 4 Str.
XX. Merckt alle die in liebes orden leben, 4 Str.
XXI. Kein gröfser freud kan sein auff dieser erden, 4 Str.
XXII. End hat der streit, der thorheit ist genug, 4 Str.

Eine zweite Ausgabe erschien 1578 unter dem Titel:

(deutsch:) Der erste Theyl, | Schöner kurtzweiliger Teut- | scher Lieder, zu dreyen Stimmen, Nach art | der Neapolitanen oder Welschen | Villanellen, newlich | Durch | Röm. Kay. May. etc. Musicum, Jacobum Regnart, | componirt, vnd in druck verfertigt. | Bez. d. Stb. | Mit Röm. Kay. May. etc. Gnad vnd Privilegien. (nur im

Tenor) ‖ Gedruckt zu Nürnberg, durch Katharinam Gerlachin, | vnd Johanns vom Berg Erben. | M. D. LXXVIII. |

3 Stb. in kl. quer 4°. Dedic. und Inhalt wie in der 1. Ausgabe.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin, kompl. (D. T. B.). — Germanisches Museum in Nürnberg, kompl. — K. k. Hofbibl. in Wien, nur Disc., Titelbl. beschädigt, fehlt die Druckerfirma und Jahreszahl.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

* In Paris ist eine prächtige Nachahmung eines alten Stimmbuches von 1575 erschienen. Es trägt den Titel: Chansons | De P. De Ronsard, Ph: | Desportes, Et Avtres | Mises En Mvsiqve Par | N. De La Grotte, | Vallet De Chambre, Et | Organiste Dv Roy. ‖ Paris. | 1575 | Par Adrian le Roy, & Robert Ballard. | Imprimeurs du Roy. | Auec priuilege . . . | Darauf ein 2. moderner Titel mit dem Zusatz: Nouvelle édition fac-simile augmentée d'une Notice Par A. De Rochambeau. Paris, Bachelin-Deflorenne, Libraire, 1873. Tiré à 250 exemplaires. (Pr. 10 Mk.) Die Papiersorte und das Format sind dem Originale getreu nachgebildet und der Originaltitel und Notendruck nebst Schlussvignette sind teils durch Photographie, teils mittelst Gelatine-Papier hergestellt, während der Text durchweg mit modernen Typen gedruckt ist. Dem Herausgeber war es nicht um die Musik, sondern um die Texte zu thun und ist daher nur das Stimmbuch des Discantus (Superius) gewählt worden. Dasselbe besteht aus XV Seiten Titel und Vorwort (Notice) und 24 Bll. Musik und Gedichte (in kl. quer 8°, Sextinen). Es enthält 18 Chansons; das erste trägt den Text: „Quand j'estois libre ains" und das letzte „Tant que j'estoys à vous seul". Aufser den beiden auf dem Titel genannten Dichtern kommen noch vor: Filleul, Sillac und De, Baif. Ueber den Komponisten Nicolas De la Grotte weifs Fétis nicht viel mehr zu sagen, als was der obige Titel schon aussagt. Von seinen Kompositionen führt er obigen Druck in einer früheren Ausgabe von 1570 an und eine Sammlung Airs und Chansons von 1583, begeht aber den Fehler das Chanson „C'est mon amy", welches in einer Chansons-Sammlung von 1578 stehen soll und nur den Namen „Nicolas" trägt, dem De la Grotto zuzuschreiben, während unter Nicolas stets Gombert gemeint ist.

* Geschichte der Hamb. Oper unter der Direction von Reinhard Keiser (1703—1706) von Fr. Chrysander in der Allgem. Musikal. Ztg., Leipzig 1880 Nr 2—6.

* Die Società dei concerti corali in Rom, seit 18 Jahren bestehend, führt nächstens den Orfeo von Claudio Montoverde auf, bekanntlich dessen zweite Oper (in stile rappresentativo), die er für den Karneval in Mantua 1607 schrieb und im Jahre 1609 gedruckt wurde. Eine neue Ausgabe derselben Oper wird im nächsten Jahrgange der Publikation der Gesellschaft für Musikforschung erscheinen.

* Catalogue (132) de livres anciens . . . Albert Cohn in Berlin, W. 53 Mohrenstrafse, enthält von Nr. 247—309 eine Sammlung der seltensten ältesten Musikdrucke, darunter befinden sich Drucke die zum ersten Male wieder zum Vorschein kommen und zum Teil aus der ehemaligen Libri'schen Sammlung stammen wie sich aus der Handschrift des auf einem Vorblatt befindlichen Inhaltsverzeichnisses ersehen lässt. Guillaume Libri, Mathematiker, wurde einst (1850) in

Paris *in contumaciam* zu 10 Jahren Gefängnis verurteilt, weil man ihn beschuldigte seltene Werke aus den öffentlichen Bibliotheken entwendet zu haben. Er entzog sich der Strafe durch die Flucht nach England. Der Katalog seiner Bibliothek umfasst 4 dicke Quartbände. Die in A. Cohn's verzeichneten Sammelwerke, soweit sie noch nicht verkauft waren, werde ich nächstens durch eine Beschreibung bekannt machen. Das dort verzeichnete Exemplar von Seb. Virdungs Musica getutscht, 1511, war noch vor ganz kurzer Zeit eine Dublette der großherzoglichen Hof- und Landesbibl. in Karlsruhe und wurde für ein billiges in Pausch und Bogen von dem Antiquar Bielefeld daselbst erworben. Der Preis im Kataloge Cohn's ist 450 Mk. und schon nach einigen Tagen hatten sich mehrere Käufer telegraphisch gemeldet. Es ging in Privathand über, wie die meisten der seltenen Drucke.

* Catalogue Nr. 26 de L. Rosenthal in München. Enthält eine sehr reiche Sammlung von Musikwerken im Ms. und Druck aus der ältesten und neueren Zeit, sowohl praktische als theoretische und geschichtliche Werke. Darunter manches unbekannte Werk wie Nr. 476, 1317 u. a. Dagegen ist Nr. 602 ein bekannter Druck (vide Bibliogr. d. Musik-Sammelw. 1539g, 2. Ausg.) Ein 2. Katalog (Nr. 30) derselben Firma enthält 4257 Portraits von Musikern, Sängern, Schauspielern, Dichtern u. a.

* In der Sitzung am 24. April wurde die Rechnung der Publikation für das Jahr 1879 mit einer Einnahme von 1488 Mk. 75 Pfg. und der Ausgabe von 1355 Mk. 63 Pfg. abgeschlossen. Der Vermögensbestand beträgt zur Zeit 2925 Mk. Auch für die Monatshefte konnte nach einer oberflächlichen Schätzung ein Ueberschuss für 1880 nachgewiesen werden, der zur Verteilung von Honoraren an die Mitarbeiter verwendet werden soll. Der Vorschlag, die Virdung'sche Musica getutscht, Basel 1511, in einem photolithographischen Umdrucke neu herzustellen, hat die lebhafteste Zustimmung erhalten und ist einstimmig angenommen worden. Die Publikation derselben ist auf das Jahr 1882 festgesetzt, da für 1881 schon der 1. Teil der Oper (Caccini, Gagliano, Monteverde) im Stiche ist. Ferner wurde beschlossen dem Virdungschen Buche noch einige andere Werke, welche ebenfalls die Instrumente behandeln, folgen zu lassen, um über dieses Thema, welches gerade der Abbildungen so sehr bedarf und die Kasse eines Einzelnen stets erschöpft, die wichtigsten Werke im Neudrucke zu besitzen. In Vorschlag wurde Martin Agricola, Musica instrumentalis deudsch, Wittenberg 1529 und Michael Praetorius, Syntagmatis Musici Tom. II. de Organographia, Wolffenbüttel 1618, nebst den Abbildungen, gebracht. Die künftigen Sitzungen sollen darüber endgültig entscheiden. Diese Publikationen sollen aber die Serie alter Opern nur unterbrechen, nicht aufheben und bleibt deren Fortsetzung ein Hauptaugenmerk des Vorstandes. Ferner wurde mit Herrn Prediger Julius Richter das Abkommen getroffen, ein oder mehrere Bände Passionsmusiken in historischer Folge vorzubereiten, um später publizirt zu werden.

* Ein Gerber, Altes und Neues Lexikon der Tonkünstler, in Halblederbd., ist zu 15 Mk. verkäuflich durch die Redaction.

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied.“ 2. Bd. Seite 41–44, 1 Bl. Photolithographie und das Titelbl. Mit nächster Nr. beginnen die Musikbeilagen.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S. W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XII. Jahrgang. 1880.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 7.

Jakob Regnart.

(Rob. Eitner.)

(Fortsetzung.)

1577. (Vorsal:) Aliqvot **Cantiones**, | Vvlgo Motecta appellatae, ex votori | atqvo novo Testamento collectae, | qvatvor vocvm. | Avtore Jacobo Regnart | Flandro, Sacrae Caosareae | Maiestatis Mvsico. | Bez. d. Stb. | (Potit:) Cum Gratia & Priuilegio Caofareao Maieftatis ad annos sex. ‖ NORIBERGAE, | In Officina Catharinae Gerlachin, & Haeredum | Johannis Montani. | Anno M. D. LXXVII. |

4 Stb. in kl. quer 4°. Dedic. an Vict. Aug. Fugger, Freiherrn von Kirchberg und Weissenhorn. Gez. v. Komp. Dat. 1577 Menso Maio. Darauf der Index.

Exemplare: Kgl. Ritterakademie in Liegnitz, kompl. (D. A. T. B.). — Kgl. Staatsbibl. München, kompl. — Rathsschulbibl. in Zwickau: A. T. B. — Kgl. Bibl. Berlin: Altus.

Inhalt, 4 vocum.

1. Benedic anima mea Domino, Nr. 1.
2. 2. p. Qui propiciatur omnibus.
3. 3. p. Qui replet bonis os tuum.
4. Prope est Dominus. Nr. 2.
5. 2. p. Custodit Dominus.
6. Ne reminiscaris Domine Nr. 3.
7. Domine quando veneris judicare, Nr. 4.
8. 2. p. Commissa mea paveseo.
9. Usquequo Domine obliviscoris, Nr. 5.
10. 2. p. Usquequo exaltabitur.

11. Qui vult vitam diligere, Nr. 6.
12. 2. p. Declinet a malo.
13. Deus in adjutorium meum, Nr. 7.
14. 2. p. Exultent et laetentur.
15. Ave benignissime Jesu Christe, Nr. 8.
16. 2. p. Consolare me in omnibus.
17. Sana me Domine, Nr. 9.
18. 2. p. Veni Domine converte.
19. Emendemus in melius, Nr. 10.
20. 2. p. Adjuva nos Deus.
21. Quare tristis es. Nr. 11.
22. In tribulatione mea invocabo, Nr. 12.
23. 2. p. Deus, Dominus fortis.
24. Peccantem me quotidie, Nr. 13.
25. 2. p. Commissa mea pavesco.
26. Laetamini in Domino Nr. 14.
27. Anime nostra sustinet Dominum Nr 15.
28. 2. p. Fiat misericordia.
29. O vos omnes, qui transitis, Nr. 16.
30. Qui confidunt in Domino, Nr. 17.
31. 2. p. Quia non relinquet Dominus.
32. 3. p. Bene fac Domine.
33. Pater noster qui es in coelis, Nr. 18.
34. 2. p. Panem nostrum.
35. Qui diligitis Dominum, Nr. 19.
36. Doce me Domine viam tuam, Nr. 20.
37. 2. p. Da mihi intellectum.
38. 3. p. Veniant mihi miserationes tuae.
39. Stella, quam viderant, Nr. 21.
40. Ne derelinquas me Domine, Nr. 22.
41. Dies est laetitiae, Nr. 23.
42. Orat bis, qui corde canit, Nr. 24.

1577a. (deutsch:) Der ander Theyl, | Kurtzweiliger teutscher **Lie- | der,** zu dreyen Stimmen. Nach art der Neapoli- | tanen oder Welschen Villanellen, newlich durch | Röm. Kay. May. etc. Musicum, Jacobum Regnart | componiert, vnd in Truck verfertigt. | Bez. d. Stb. | Mit Röm. Kay. May. etc. Gnad vnd Priuilegien. || Gedruckt zu Nürnberg, durch Katharinam Gerlachin, | vnd Johanns vom Berg Erben. | M.D.LXXVII. |

3 Stb. in kl. quer 4⁰. R. d. T. „Jedem der Music verstendigem Leser. | Ich hab im ersten Theyl vermelt, | Wem nur zierd der Music gefelt, | Soll bleiben lan mein Villanellen, | Dann sie kein zierd nicht haben wöllen. | Defsgleich meld ich, dass dise auch | Seind gemacht nach Villanellen brauch, | Wann sich helt jedes wie es sol, | So steht es allenthalben wol.“ | Dediciert demselben wie Th. 1, 1576 ohne Datum.

Exemplar: Kgl. Bibl. Berlin nur Tenor.

Inhalt, dreistimmig:

1. Wann ich den gantzen Tag, gefüret hab mein klag, 5 Str.
2. Ey das ich mich nit schamme, 4 Str.
3. Ob sie gleich fert dahin, vnd lest mich armen hie, 4 Str.
4. Jungfraw ewr wankel mut, ist mir zu ohren kommen, 4 Str.
5. Jungfraw ewr scharpffe augen, die hond gewaltigklich, 4 Str.
6. Das Ir euch gegen mir so freundlich thut beweisen, 4 Str.
7. Ich bin gen Baden zogen, zu leschen ab mein brunst 4 Str.
8. Nun irrt mich nicht, Gott hats gericht, 4 Str.
9. Ach Gott wie soll ich singen, vnd leben guter dingen, 4 Str.
10. Lieb vnd vnfall, hond vnterwunden sich, 4 Str.
11. Al mein gedancken, en alles wanken, 4 Str.
12. Wer sich en gelt zum bulen stellt, 4 Str.
13. Weil du dann wilt gen mir dein lieb verneuen, 4 Str.
14. Mein hertz hat mir gesetzt in irr, 4 Str.
15. Der süfse schlaf der sunst alls stillet wol, 4 Str.
16. Das du von meinetwegen gesetzet bist in pein, 4 Str.
17. Gut gsell, du machst dein klagen gar heftig, 4 Str.
18. Wiewol sich vil zum widerspiel meins glücks will anrichten, 4 Str
19. Difs ist die zeit, die mich erfreut, 4 Str.
20. Ich wolt, wer mir mein glück nit gündt, 4 Str.
21. Nach meiner lieb vil hundert knaben trachten, 4 Str.
22. Sagt mir, Jungfraw, wo here, wann ich euch sih, 4 Str.

Eine andere Ausgabe erschien 1578 mit folgendem Titel:

(deutsch:) Der ander Theyl, | Schöner kurtzweiliger Teut- | scher Lieder, zu dreyen Stimmen, Nach art | der Neapolitanen oder Welschen Villanel- | len, Newlich durch | Röm. Key. May. etc. Musicum, Jacobum Regnart, | componirt, vnd in druck verfertigt. | Bez. des Stb. | Mit Röm. Kay. May. etc. Gnad vnd Priuilegien. | Gedruckt zu Nürnberg, durch Katharinam Gerlachin, | vnd Johanns vom Berg Erben. | M.D.LXXVIII. |

3 Stb. in kl. quer 4⁰. Dedic. und Inhalt wie in der ersten Ausgabe.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin, komplet. — Germanisches Museum in Nürnberg, komplet. —

1578. Der erste Theyl, Schöner kurtzweiliger Teutscher Lieder zu dreyen Stimmen. Nürnberg, Gerlachin und vem Berg Erben. Siehe 1576.

1578 a. Der ander Theyl, Schöner kurtzweiliger Teutscher Lieder, zu dreyen Stimmen. Nürnberg. Siehe 1577 a.

1579. Der dritte Theil, | Schöner kurtzweiliger Teut- | scher **Lieder,** zu dreyen Stimmen, Nach art | der Neapolitanen oder Welschen Villanel- | len, Newlich durch | Röm. Key. May. etc.

Musicum, Jacobum Regnart, | componirt, vnd in druck verfertigt. | Bez. des Stb. | Mit Röm. Kay. May. etc. Gnad vnd Priuilegien. | Gedruckt zu Nürnberg, durch Katharinam Gerlachin, | vnd Johanns vom Berg Erben. | M. D. LXXIX. |

3 Stb. in kl. quer 4°. R. d. T. „Jedem der Music verstendigem Leser. | Ich habs erzelt, ich habs gemelt, | In zweyen Theylen, wem gefelt | Grofs zier der Musick vnd grofs pracht, | Der darff auff mich nicht haben acht, | Im dritten Theil ich gleichfals thu, | Nimm nichts darven, thu nichts darzu, | Sing sie allein, wie dann wöllen | Gesungen werden Villanellen, | Bleibstu nicht bey der selben arth, | So werdens dir gefallen hart. | Dedic. wie Th. 1 von 1576, darauf das Register.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin, nur Disc. u. Tenor — Germanisches Museum in Nürnberg, kompl.

I. Du hast dich gegen mir gar freundlich, 4 Str.
II. Ich hab ein lange zeit, Meidlin, umb dich gefreit, 4 Str.
III. Irs gleichen lebt auf Erden nicht, 4 Str.
IV. Gut ding muss haben weil, 4 Str.
V. Ach Gott ein grofse pein krenket das herze mein, 4 Str.
VI. Ein süfser traum mich thet in nachtes ruh umbfangen, 4 Str.
VII. Du hast urlaub, drumb saum dich nur nit lang, 4 Str.
VIII. Es müht ir vil mein zugestanden glück, 4 Str.
IX. Ein anders wil ich wagen, eb ich möcht gunst erjagen, 4 Str.
X. Mein herz und gmüt ist gar in lieb entzündt, 4 Str.
XI. Ach Weib du böses kraut, ach Weib, weh dem dir traut, 4 Str.
XII. Bei dir muss ich mich aller freuden mafsen, 4 Str.
(Gedicht und Komp. anders als Thl. 1 Nr. 1.)
XIII. Wann ich gedenk der stund, da sich mein leiden, 4 Str.
XIV. Weil du so ganz und gar mich thust verachten, 4 Str.
XV. Noch lass ich mich nicht krenken, des dichters hass, 4 Str.
XVI. Kein stund, kein tag nit ist, 4 Str.
XVII. Mein herz das brindt, ach Gott mein Herr (weltl.) 3 Str.
XVIII. Die arge Welt hat sich gestellt, 4 Str.
XIX. Nach frauen gunst streb nit so sehr, 4 Str.
XX. Mein einigs herz, mit mir nit scherz, 4 Str.
XXI. O holdseliges bild erzeig dich nit so wild, 4 Str.
XXII. Jetzt ists genug, ich werd nu klug, 4 Str.
XXIII. Ach weh, mir ist durchschossen das junge herze mein, 9 Str.

Die erste Gesammtausgabe aller 3 Teile von 1576, 1577 und 1579 erschien im Jahre 1583 unter dem Titel:

a. Tenor. | IACOBI REGNARDI, | (gothisch und deutsch:) Fürstlicher Durchleuchtigkeit Ertzhertzog Ferdi- | nands, &c. (lat.) Musici, (deutsch) vnnd Vice Capelmeisters Teutsche **Lieder,** | mit dreyen

stimmen, nach art der Neapolitanen oder Welschen Vilan- | nellen: Zuuor vnderschidlich in drey Theil aufsgangen, an jetzt aber aufs | vrsachen, vnnd mit bewilligung des Authorn | in ein (lat.) Opus (deutsch:) zusamen | druckt. | (Versal) Tenor. | (deutsch:) Getruckt zu München, bey Adam Berg. | Mit Röm: Key: May: Freyheit nit nachzutrucken. | M. D. LXXXIII. |

3 Stb. in kl. quer 4°, Titelbl. mit reicher Holzschnitzerei umgeben, im Besitze der k. Staatsbibl. in München.

b. Ebendort noch eine Ausgabe von 1587 mit gleichem Titel und gleicher Verlagsfirma: „M. D. LXXXVII.“, doch nur Tenor und Bassus vorhanden.

Von der Wittwe Berg's im Jahre 1611 herausgegeben mit etwas anderem Titel:

c. JACOBI REGNARDI, | (gothisch u. deutsch:) Fürstlicher Durchleuchtigkeit, | Ertzhertzogs Ferdinandi, ꝛc. hochseeligster gedechtnufs, | gewesten (latein.:) Mufici (deutsch:) vnnd Capellmeisters, Teutsche Lieder, mit Dreyen | Stimmen, nach art der Neapolitanen, oder Welschen Villanellen: Zuuor | vnderschiedlich in drey Theil aufsgangen, an jetzo aufs vrsachen | in ein (lat.:) Opus (deutsch:) zusammen gedruckt. | Bez. des Stb. || Gedruckt zu München, bey Anna Bergin, Wittib. | Mit Röm: Kayserlicher Mayestet Freyheit. | ANNO M. DC. XI. |

3 Stb. in kl. quer 4°; vorhanden auf der k. k. Hofbibl. in Wien, Stadtbibl. in Hamburg und Ritterakademie in Liegnitz.

Eine Gesammtausgabe in anderem Verlage erschien zuerst 1584 unter dem Titel:

d. TRICINIA. | (gothisch und deutsch:) Kurtzweilige teutsche **Lieder,** | zu dreyen stimmen, nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen, | Durch | Jacobum Regnart: Fürstlicher Durchleuchtigkeit Ertzher- | tzogen Ferdinandi etc. Musicum vnd Vice-Capellen- | meister, inn truck verfertiget. | Bez. d. Stb. | Mit Röm. Key. Maie. etc. Gnad vnd Priuilegien. || Gedruckt zu Nürnberg, durch Katharinam Gerlachin. | M. D. LXXXIIII. |

Titel mit Abildungen im Holzschnitt umgeben.

Exemplar auf der kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden, nur Bassus vorhanden.

e. Davon erschien ebendort im Jahre 1593 eine andere Ausgabe mit ganz gleichem Titel, nur war die Verlagshandlung in die Hände der Erben gelangt und lautet die Firma:

„durch Catharinae Gerlachin Erben. | MDXCIII. |

3 Stb. in kl. quer 4⁰. Exemplar auf der kgl. Bibl. in Berlin komplet.

Sämmtliche Gesammtausgaben haben auf der Rückseite des Titelbl. denselben Spruch wie in der 1. Ausgab. des 1. Thl. von 1576, darauf die gleiche Dedikation an Wolff Christoffen von Entzersdorff etc. Die Reihenfolge der Lieder ist die gleiche, nur geht die Nummerirung durch bis 67 und sind daher die Teile in keiner Weise kenntlich. Die Texte sind vollständig, die Orthographie jedoch vielfach geändert.

Hier sei noch die Bearbeitung Leonhard Lechner's erwähnt, der 21 Lieder aus dem 1. und 2. Teil zu fünf Stimmen gesetzt hat. Siehe Jahrg. X. der Monatsh., S. 155, Ausgabe von 1579, Nürmberg, Gerlachin u. Johanns vom Berg Erben, und 2. Ausgabe von 1586, Nürmberg, Gerlachin.

1580. (deutsch:) Newe kurtzweilige Teutsche **Lie- | der**, mit fünff stimmen, welche gantz lieblich zu sin- | gen, vnd auff allerley Instrumenten zugebrau- | chen, Componirt | Durch | Jacobnm Regnart, Röm. Key. Maiestat, etc. | Musicum, vnd Vice Capellnmeister. | Bez. d. Stb. | Mit Röm. Key. Mai. Freiheit, nicht nachzudrucken. || Gedruckt zu Nürmberg, durch Katharinam Gorla- | chin, vnd Johanns vom Berg Erben. | M. D LXXX. |

5 Stb. in kl. quer 4⁰. Dedic. Herrn Octav. Schrencken von Notzing. Gez. v. Komp. Prag, 24. Octob. 1579. Folgt das Register.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin, kompl. (D. A. T. B. V.). — Kgl. Staatsbibl. München, kompl. — Stadtbibl. in Danzig, kompl. — Univers.-Bibl. in Upsala (D. T. B.). — Stadtbibl. Hamburg, kompl. — Univ.-Bibl. in Göttingen (D. A. V.). — Stadtbibl. Breslau komplet. Nr. 147/2. — Ritterakademie in Liegnitz, kompl. — Eine geschriebene Partitur im Besitze des Herrn Prof. Commer in Berlin.

Inhalt, 5stimmig.

1. Du hast mich sollen nehmen, Nr. 1.
2. 2 p. Ach Meidlein jung von jaren.
3. 3. p. Auch wöll uns Gott bescheren.
4. Frisch, frölich wölln wir singen, Nr. 2.
5. Schön bin ich nit mein höchster hort, Nr. 3.
6. In dieser weiten Welt mir anders nit gefelt, Nr. 4.
7. Ach weh der zeit, die ich verzert, Nr. 5.
8. 2. p. Ich habs gekost, beifs nit mehr.
9. Ein kurtzer Man hiefs Henselein, Nr. 6.
10. Hertzlich thut mich erfrewen, die frölich sommerzeit, Nr. 7.

11. Hort wunder vber wunder, Nr. 8.
12. 2. p. Er sah weit hin und wider.
13. 3. p. Noch eins, so hört ich sagen.
14. Alls was da lust auf erden bringt, Nr. 9.
15. Mein einigs hertz, mein höchste zier, Nr. 10.
16. Ich sag nichts mehr, es ist geschehn, Nr. 11.
17. Mich wird nach dir hertzlich begir, Nr. 12.
18. Ich schlaf, ich wach, ich geh, ich steh, Nr. 13.
19. Einsmals in einem tiefen thal der Kukuk, Nr. 14.
20. 2. p. Der Kukuk sprach, so dirs gefelt.
21. 3. p. Sie flogen vor den Richter bald.
22. 4. p. Der Kukuk drauf anfieng geschwind.
23. 5. p. Wol gsungen hast du Nachtigall.
24. 6. p. Solch Richter das sein diese gsellen.
25. Jan, mine Man, is een goet bloet, 4 voc.
26. 2. p. Jan, mine Man, hoort wat hy doet, 3 voc.
27. 3. p. Jan, mine Man, siet welgemoet, 4 voc.
28. Ein altes Weib fieng gumpen (springen) an, Nr. 16.
29. 2. p. Als difs vernam der junge man.
30. 3. p. Das fieber gibt zu weilen fried.

Eine 2. Auflage mit gleichem Titel, gleicher Dedikation und Unterschrift, nebst Inhalt, erschien 1586

„durch Katharinam Gerlachin. M. D. LXXXVI.“ |

5 Stb. in kl. quer 4⁰. Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin, kompl. — Stadtbibl. Hamburg, kompl. — Germanisches Museum in Nürnberg, kompl. — (Fortsetzung folgt.)

Waren die „Spielleute“ des Mittelalters von der Kirche exkommunizirt?

(Wilh. Bäumker.)

Man findet vielfach in musik- und kulturgeschichtlichen Handbüchern die Ansicht ausgesprochen, dass die Kirche im Mittelalter die „Spielleute“ mit dem Banne belegt und ihnen den Empfang der Sakramente, wie auch ein ehrliches Begräbnis verweigert habe. In dieser allgemeinen Fassung ist die Behauptung unrichtig, und wir werden deshalb im Folgenden darzulegen versuchen, dass die Spielleute *per se*, d. h. ihrem Gewerbe nach nicht mit der Exkommunikazion bedroht waren, sondern dass sie aus anderen Gründen von dem Empfange des h. Abendmahls und einem christlichen Begräbnisse bisweilen ausgeschlossen wurden.

Es existirt kein allgemeines kirchliches Gesetz, welches die Spielleute mit dem Banne bedroht. Der Kanon des Konzils von Arles, Anno 314, dass die Theaterspieler, so lange sie ihr Hand-

werk treiben, von der kirchlichen Gemeinschaft ausgeschlossen bleiben sollen, ist erstlich nur eine partikulare Verfügung; dann ist es gar nicht ausgemacht, ob dieses Dekret, welches gegen diejenigen gerichtet war, welche an den Schauspielen der Heiden sich aktiv beteiligten, auf die Schauspieler etc. des Mittelalters angewendet werden könne, und ebensowenig ist es klar, ob es sich hier um eine Exkommunikazion *ipso facto* handelt, d. h. um eine solche, welche nicht erst vom kirchlichen Richter verhängt zu werden braucht.

Hören wir was der h. Thomas von Aquin, der bedeutendste Theologe des Mittelalters hierüber sagt: „Das Spiel ist notwendig zur Unterhaltung im menschlichen Leben. Für alle Dinge aber, die zur Unterhaltung der menschlichen Gesellschaft dienen, können erlaubte Gewerbe angeordnet werden. Deshalb ist auch das Gewerbe der Histrionen, welches bezweckt, den Menschen Trost zu spenden, an sich nicht unerlaubt und diejenigen, welche es ausüben, befinden sich nicht im Stande der Sünde, wenn sie nur Mafs dabei halten, das heifst: wenn sie nicht unerlaubte Worte oder Thaten im Spiele verbringen, oder dasselbe zu ungebührlichen Nebengeschäften benutzen und zur unpassenden Zeit spielen etc. Daher sündigen diejenigen nicht, welche diese Leute in mäfsiger Weise unterstützen, sondern sie handeln recht, indem sie ihnen Lohn für ihren Dienst geben". (Summa p. 2, 2. quaest. 168 art. 3).

Dass nun die Spielleute nebenbei allerlei unehrenhafte Dinge trieben, bezeugt der Bruder Berthold von Regensburg. In einer Predigt von den „zehen kören der engeln und der kristenheit" (Text Matth. 13, 44) sagt er von den Spielleuten: „Sie reden von einem das Beste was sie nur können, so lange er es hört und kehrt er ihnen den Rücken, so reden sie das Böseste und schelten viele, die vor Gott und der Welt gerechte Leute sind und loben diejenigen, welche Gott und der Welt zum Schaden leben. Denn ihr ganzes Leben haben sie auf Sünde und Schande gerichtet und schämen sich keiner Sünde noch Schande. Und was der Teufel zu reden verschmäht", fährt er fort, „dass redest du (Spielmann)! was der Teufel in dich schütten kann, lässt du aus deinem Munde fallen. Wehe, dass je das Taufwasser über dich kam. Wie hast du Taufe und Christentum verleugnet! Alles was man dir giebt, das giebt man dir mit Sünde, denn sie müssen Gott Rechenschaft ablegen am jüngsten Tage, die dir geben. So giebt man es dir mit Sünde und so empfängst du es mit Sünde und Schande. Fort mit dir, wenn du irgend wo hier bist, denn du bist uns abtrünnig geworden mit Schalkheit und

Liederlichkeit und darum sollst du zu deinen Genossen gehen, den abtrünnigen Teufeln, denn du hast den Namen von den Teufeln: du heifst Lasterbalg, dein Genosse Schandolf, ein anderer heifst Hagedorn, dieser Höllenfeuer, jener Hagelstein" etc. (Vergl. Berth. v. Regensb. herausg. v. Pfeiffer I, 156).

Solche Spielleute gehörten also in die Kategorie der „öffentlichen Sünder" denen der Ortspfarrer zu Ostern das h. Abendmahl und auch eventuell ein christliches Begräbnis verweigern musste, wenn sie nicht vorher Bufse gethan und sich bekehrt hatten. Geschah letzteres, dann war kein Grund vorhanden, ihnen ihr Christenrecht zu verweigern. Am allerwenigsten konnte dies geschehen solchen Spielleuten gegenüber, die ein anständiges Leben führten. Wir schliefsen das aus einem Schreiben des Spielgrafen Wilhelm von Rappeltstein, der an der Spitze der Bruderschaft der Spielleute im Elsass stand, an den Bischof von Basel aus dem Jahre 1461: „Es sei vormals durch den päpstlichen Legaten vergönnt und vom Bischof Johann bestätigt worden, dass man den Spielleuten ihre christlichen Rechte und das h. Sakrament gebe und sie behandeln selle wie andere Christenmenschen, er möge dieses noch einmal erneuern und den Pfarrern mitteilen." (Vergl. Barre, Die Bruderschaft der Pfeifer im Elsass. Colmar 1873. p. 45.) Hieraus scheint hervorzugehen, dass verschiedene Pfarrer den Spielleuten ihr Christenrecht verenthielten, ob mit Recht oder Unrecht, ist aus dem Schreiben nicht zu ersehen. Im Jahre 1480 teilt der Bischof von Basel im Auftrage des apostolischen Legaten den Mitgliedern der Bruderschaften in den Diöcesen Basel und Strafsburg mit, „dass ihnen, wie früher, so auch jetzt zu Ostern der Empfang des h. Abendmahls gestattet sei, wenn sie vorher gebeichtet und ihre Sünden bereut hätten." Abgesehen von dieser Forderung, die jeder Christ erfüllen musste, wurde den Spielleuten noch besonders die Bedingung gestellt, „dass sie 15 Tage vor und nach dem Empfange der Sakramente sich der Possenreisserei und der Ausübung ihres Gewerbes enthalten müssten." (Vgl. Scheid, De jure in musices. Jenae 1738. p. 48.) Dass diese letztere Bedingung gestellt wurde, hat darin seinen Grund, dass das Gewerbe der Spielleute in der öffentlichen Meinung als unehrenhaft galt. Nach staatlichem Rechte waren die Spielleute sogar infam, das heifst ehr- und rechtlos. (Vgl. Sachsenspiegel I, 38, 1; ferner III, 45 Schwabenspiegel, Landrecht 15, 41 und 255, 13.) Das kirchliche Recht erkannte diese Infamie an, indem es dieselbe als einen Grund für die Irregularität adoptirte, welch' letztere aber nur die Ausschliefsung von

kirchlichen Aemtern zur Folge hatte. Ein Spielmann konnte also ohne Dispens nicht Priester u. s. w. werden. Das ist die einzige Beschränkung, welche nach dem kanonischen Rechte dem Gewerbe der Spielleute anhaftete. (Vgl. Corp. jur. Can. c. 2 C. 6. qu. 1.)

Edmond vander Straeten's

5. Band „La Musique aux Pays-Bas"*) hat soeben die Presse verlassen. Er schliefst sich einesteils der Behandlung der vorhergehenden Bände an und bringt ein reiches, meist bisher unbekanntes biographisches Material, wozu das königl. belgische Archiv wieder vortreffliches Material geliefert hat. Anderenteils verlässt der Herr Verfasser sein bisher befolgtes Motiv — „Documents inédits" sagt der Titel — und zieht zwei deutsche Druckwerke in das Bereich seiner Beweise, denen wir nicht unbedingte Zuverläfsigkeit zugestehen können. Es sind dies Dlabacz' Künstler-Lexiken für Böhmen 1815) und von Köchel's Kaiserl. Hof-Musikkapelle in Wien (1869.)

In dem jüngst hier veröffentlichten biographischen Aufsatze über Jakob Regnart, fand sich Gelegenheit gerade die Nachrichten dieser beiden Werke in mannigfacher Weise als unrichtig nachzuweisen und wir haben daher die begründetste Ursache bei Benützung derselben die gröfste Vorsicht zu bewahren.

Der 2. Artikel, Seite 72—124, ist Philippe de Monte gewidmet und verbreitet sich der Verfasser, wie er stets zu thun beliebt, von da aus noch über eine Reihe von etwa 25 Tonsetzer, die vor und nach Monte am kaiserl. Hofe angestellt waren. Das Material zu diesen gröfseren und kleineren Biographien entnimmt er fast durchweg den beiden eben genannten Werken, und wir müssen Herrn vander Straeten gestehen, dass dieser Artikel zu den unglücklichsten gehört, die er je geschrieben hat. Wertvoll daran ist nur das Schreiben Seite 76 des Archivrates Arneth, das Portrait de Monte's und die Briefe S. 94 und 95. Die weiterhin mitgeteilten Dedikationsschreiben aus älteren Druckwerken bieten zwar nur geringes Material, doch ist deren Veröffentlichung immerhin von Wert. Der Verfasser müht sich z. B. bei de Monte's Biographie gewaltig ab, den Geburtsort desselben festzustellen und glaubt schliefslich es mit Redensarten abzuthun, als „Mons, en tout cas, écartée," oder „Demonstrations convaincantes",

*) Bruxelles, G. A. van Trigt, 1880, in 8°, XXI, 442 Seiten und 13 Tafeln mit Musik, Abbildungen und Portraits.

und warum? weil Fétis, der Erzfeind, den Geburtsort Monte's in Mons sucht und Dlabacz irgendwo gelesen zu haben angiebt, dass er in Mecheln das Licht der Welt erblickt habe. Obgleich nun der Archivrat Arneth in Wien bezeugt, dass sich nirgends eine solche Angabe in den Akten findet, wie Dlabacz vorgiebt gelesen zu haben, so besteht doch der Verfasser auf Mecheln und nennt das Zeugnis Dlabacz ein „ témoignage désintéressé“. Wir können Herrn v. Str. gestehen, dass uns nichts überzeugt hat und dass wir mehr wie je über den Geburtsort Monte's schwankend geworden sind. Das eine Gute hat aber der Artikel v. Str's. erzeugt, dass wir nun weniger sicher als bisher Mecheln oder Mons als Geburtsort verzeichnen werden, sondern die Frage als eine offene behandeln müssen.

Ebensowenig können wir uns mit dem Artikel Bruck (S. 90) einverstanden erklären. Hätte der Verfasser in Ambros' Geschichte der Musik, Bd. 3, S. 400 und Publikation Bd. 4, in 8⁰, S. 46 den Abschnitt über Arnold von Bruck gelesen und seine Kompositionen, besonders die deutschen weltlichen und geistlichen Lieder sich angesehen, so wäre er vielleicht zu einer anderen Meinung gelangt. Ganz besonders möchten wir aber in Erinnerung bringen, dass der „Arnoldus Flandrus“ nicht Arnold de Bruck ist. Ebensowenig können wir Herrn v. Str. zustimmen, wenn er Jakob de Breuk zu einem Verwandten Arnold's macht und noch weniger, wenn er ihn seinen Kollegen nennt (S. 92), denn Arnold schied 1545 aus der kaiserl. Kapelle und Jakob de Breuck trat am 1. Nov. 1573 als jüngster Altist ein. Nennt man das noch „Kollege“? Es sei uns gestattet hier eine Frage aufzuwerfen, die vielleicht ein und der andere zu beantworten im Stande ist. Der Kapellmeister Vaet, am Hofe Maximilian II., wird im Köchel Nr. 104 mit 30 Gld. Gehalt verzeichnet und v. Str. fügt ihm S. 103 noch zu „für sein Person auf 3 Pferd“, ebenso lesen wir im Köchel S. 123 im Jahre 1567: „Capelnmaister für sein Person auf 3 Pferd thuet monatlich 30 Gld.“ Ein Gleiches lesen wir S. 124 bei Philippe de Monte. Ich frage nun, was sollen dem Kapellmeister zu seinem Dienste 3 Pferde? Etwas anderes ist es, wenn der Kaiser den Reichstag besuchte und seine Kapellmitglieder mitnahm, dann lässt sich wohl erklären, dass dem Kapellmeister 3 Pferde zur Verfügung gestellt wurden, um die Musikalien und Instrumente zu transportiren. — Der Artikel über Regnart (S. 109) ist ganz ungenügend und wäre es wohl besser solche Autoren ganz zu übergehen. — Herr v. Str. hat bei Gelegenheit einmal gesagt, dass die von ihm zitirten alten Drucke sich auf der kgl. Bibliothek in Brüssel befinden; wir

erlauben uns die Anfrage an ihn zu richten, ob sich diese Bemerkung auf alle Werke bezieht die er in seinem Buche anführt; denn in unseren Augen hat der Titel eines Werkes nur dann irgend welchen Wert, wenn wir wissen wo es zu finden ist und wo wir schliefslich Näheres darüber erfahren können. Seite 282 möchten wir Herrn v. Str. darauf aufmerksam machen, dass das dort beschriebene Sammelwerk nicht von dem berühmten Jan Pieter Sweelinck herrührt, sondern von einem D. J. (Dirk Jan?) Sweelinck, der sich hier zur Abwechslung einmal Zweeling schreibt, und dem Verfasser Gelegenheit giebt Fétis wieder einen Stofs zu versetzen, der sich aber hier wie so oft gegen den Verfasser selbst kehrt. Ob dieser Dirk Jan*) ein Sohn J. P. Sweelinck's ist, möchte ich nicht behaupten, obgleich die Annahme so nahe liegt, denn er ist in dem Verzeichnis der Kinder J. P. Sweelinck's nicht aufgeführt, welches in den Bouwsteenen, 2. Jaarboek der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis S. 154 mitgeteilt ist, sondern nur ein Dirk S., ein Jan S., ein Dieuwer S. etc. Doch dies ist hier Nebensache; der Kernpunkt ist der, dass der Herausgeber nicht der bekannte Sweelinck war und zwar noch aus dem sehr triftigen Grunde, da er zur Zeit der Herausgabe des Buches schon über 20 Jahre tod war. Der Druck trägt zwar keinen Datum, der Drucker und Verleger, Paul Matthysz, druckte aber in der nachweisbaren Zeit von 1642 bis 1680 und seine Erben von 1694 bis 1720 (siehe obiges 1. Jaarboek S. 86). Das Sammelwerk hat aber noch ein weiteres Interesse; es ist nämlich eine neue Ausgabe des seit 1560 erscheinenden und immer wieder neu aufgelegten und vermehrten Liederbuches: Septiesme livre des Chansons (vide Bibliogr. 1560d, dann 1570 d, 1597h, und 1636) von dem Herrn v. Str. Seite 265 eine bisher unbekannte Ausgabe von 1617 (bei Phalese gedruckt) anführt und dann, ohne es zu ahnen, Seite 282 die obige von Zweeling herausgegebene Ausgabe beschreibt. Sie unterscheidet sich von den übrigen nicht nur durch den neuen Druckort und Verleger, sondern auch durch die ins niederdeutsche übersetzten Texte der italienischen, französischen und lateinischen Gedichte; die Vermehrung ist seit 1636 von 45 auf 56 Gesänge gestiegen. D. J. Zweeling, Sweelingh oder Sweelinck tritt dort mehrfach selbst als Komponist auf, während er von seinem berühmten Vorfahren Jan Pieter nur den winzig kleinen Canon „Beatus qui soli" zu 3 Stimmen unter Nr. 12 aufgenommen hat, der in obigem

*) Das erste D. kann keine Titulatur bedeuten, denn es findet sich auch bei den von ihm komponirten Gesängen wieder.

1. Jaarboek S. 45 von Neuem abgedruckt ist.*) Zum Schlusse sei noch eines ungenauen Ausdruckes oder flüchtigen Beobachtung gedacht, die leicht zu weiteren Missverständnissen führen kann. Seite 261 spricht nämlich Herr v. Str. in der Anmerkung von den in den Monatsheften im 7. Jahrg. veröffentlichten Tänzen und sagt: die auf Seite 89 beginnenden und aus Tilman Susato's Druckwerk gezogenen Tänze sind die erste Nr. für Discant, Contratenor, Tenor, Bass und Begleitung des Klaviers und die übrigen nur für Begleitung. Der Irrtum des Herrn v. Str. kann nur daher entstanden sein, dass er das Wort „Klavierauszug", welches den zwei unteren Systemen obigen Druckes vorgesetzt ist, nicht versteht, sowie die bei der folgenden Nummer eingeklammerte Bemerkung: „Von hier ab teile ich nur den Klavierauszug mit." Ein Klavierauszug ist aber nichts anderes als ein Zusammenfassen der einzelnen Stimmen einer Partitur auf zwei Notensysteme und ist im gegenwärtigen Falle um so genauer ausgeführt, als er die Partitur ersetzen soll. Von einer Begleitung des Klaviers kann also hier nicht die Rede sein, sondern die Klavierpartie soll nur die Partitur ersetzen und zwar im ersteren Falle denjenigen, die eine Partitur in den alten Schlüsseln notirt nicht lesen können und bei den folgenden Nummern der Raumersparnis halber. E.

Mitteilungen.

*[1]) Die in Rom stattgehabte Palestrinafeier, welche das Andenken an den grofsen Tonmeister wieder auffrischt, giebt mir einen erwünschten Anlass, eine hier einschlagende Frage zu erörtern, welche mich zugleich persönlich berührt. Ich habe nämlich in meinem, im Jahre 1872 erschienenen Buche: „Die Geschichte der päpstlichen Sängerschule", mehrere die Vermögensverhältnisse Palestrinas betreffende Dokumente im Auszuge veröffentlicht, welche Ambros in dem letzten Teile seiner „Musikgeschichte" gänzlich ignorirt und zwar mit geringschätzigen Nebenbemerkungen ignorirt hat, trotzdem er in diesem Teile das Leben Palestrina's behandelt. Dieses Verfahren bildet mit dem Nachrufe, den ich auf Wunsch der Witwe wie des Verlegers dem verstorbenen Musikhistoriker widmete, einen seltsamen Kontrast, welcher mich leicht in ein schiefes Licht stellen könnte. Ich konnte keine Ahnung von dem Verhalten Ambros' haben, als ich den Nachruf schrieb, da ich das Buch noch gar nicht kannte. Ich war desselben umsoweniger gewärtig, als Ambros sich gegen mich gerade über diesen Punkt sehr anerkennend ausgelassen hatte. Wenn ich bisher geschwiegen, so hat dieses seinen Grund einerseits darin, dass mir kein entsprechendes Organ zur Disposition stand, andererseits, dass ich stets mehr oder weniger mich unter dem Banne des Nachrufes fühlte. Denn es widerstrebt, gegen Jemand polemisch aufzutreten, für den

*) S. 285 unter Nr. 37 ist der Autorname Gonato in Donato zu verbessern.
[1]) Vergleiche die Mitteilung S. 85 der Monatshefte.

man soeben pietätsvoll eingetreten war; übrigens meinte ich, dass bei der notorischen Unreife dieses Buches die Sache nicht so im Ernst zu nehmen sei. Jetzt nun, wo die Aufforderung an mich ergeht, mich über diese Angelegenheit zu äufsern und mir der Weg dazu durch diese Blätter in der liebenswürdigsten Weise gebahnt wird, nehme ich keinen Anstand, den ganzen Vorgang wahrheitsgetreu darzustellen.

Im Jahre 1859 wurde ich mit Cicerchia, dem Kapellmeister an der Kathedrale in Palestrina bekannt. Ich beschäftigte mich damals, Materialien zu einer Geschichte der päpstlichen Sängerschule zu sammeln. Cicerchia teilte mir mit, dass er in dem Archiv zu Palestrina einen interessanten Fund, betreffend die Lebensumstände Pierluigi's gemacht habe, und gestattete mir mit grofser Liebenswürdigkeit, in die von ihm gesammelten Notizen Einsicht zu nehmen, gestattete mir ferner, dass ich sie in seiner Gegenwart kopiren durfte. Nachdem dies geschehen, begaben wir uns Beide in das Stadtarchiv, wo er mir in Gegenwart des Archivars aus den Büchern die Originalien der Reihe nach vorlegte. Gern hätte ich mir wenigstens von dem Kapellmeisterdekret Palestrina's eine Abschrift angefertigt, allein darauf wollte er schlechterdings nicht eingehen. Er wollte nämlich diese Dokumente sämmtlich als eine Ergänzung zu dem biographischen Werke Baini's veröffentlichen. Diese Publikation sollte zugleich in Verbindung stehen mit einer vollständigen Sammlung der Kompositionen Palestrinas, welche er der Vaterstadt des berühmten Tonmeisters zum Geschenk machen wollte. Uebrigens erlaubte mir Cicerchia, von diesen Notizen insofern Gebrauch zu machen, dass ich mich auf sie berufen könnte, um die allgemeine Aufmerksamkeit auf die Dokumente selbst zu lenken, vorausgesetzt dass er als Entdecker derselben genannt würde. Ich habe dies gelegentlich von Paris aus in der „Neuen Zeitschrift f. M.“ 1864 Nr. 9 und 10 gethan. In Paris wie in Wien, nach meiner Uebersiedlung dorthin, war ich von anderen Arbeiten so in Anspruch genommen, dass ich längere Zeit hindurch die Geschichte der päpstlichen Sängerschule zur Seite liegen liefs. Zudem wollte ich die Herausgabe der Dokumente von Seite Cicerchia's abwarten. Da diese aber bis zum Jahre 1871 nicht erfolgte, so beschloss ich, die Notizen in der Form, wie ich sie erhalten, als Surrogate der Dokumente meinem Buche beizufügen. Obwohl ich mir bewusst war, dass Notizen nicht die Beweiskraft von Dokumenten haben, so glaubte ich doch, auf sie Rücksicht nehmen zu müssen, in der Hoffnung, dass sie zu weiteren Nachforschungen anregen würden. Vor etwa zwei Jahren habe ich selbst behufs einer Umarbeitung meines Buches durch einen in Rom verweilenden Bekannten in den Besitz wenigstens des einen oder des anderen dieser Dokumente zu gelangen versucht, aber dabei erfahren, dass Cicerchia schon seit langer Zeit verstorben, seine Familie verschollen, der Nachlass verloren, das Archiv aber gänzlich unzugänglich sei.

Wenn Ambros seine Ansichten über diese Notizen geändert hatte, so durfte er sie doch nicht so ohneweiters fallen lassen. Es wäre in diesem Falle für ihn hier am Orte gewesen zu beweisen, dass sie mit den von Baini angeführten Thatsachen in Widerspruch stehen. Allein man beweist nichts, wenn man sich nur von den Expektorationen Baini's über die dürftige Lage Palestrina's tragen lässt; es galt vor Allem, die Einkünfte Palestrina's, wie sie Baini angiebt, zu prüfen und nach dem Geldwert der Zeit abzuschätzen.

Als Kapellmeister an der Basilica Liberiana bezog Palestrina monatlich $13^1/_2$, dann später 16 Scudi. Von dieser Kirche ging er zur Vaticana über, an

welcher die Kapellmeisterstelle um die Hälfte geringer dotirt war; sein Gehalt betrug hier nur 8 Scudi 33 Bajocchi, wurde aber einige Jahre später auf 15 Scudi erhöht. Als Komponist der päpstlichen Kapelle erhielt er mit Einschluss der Pension von 6 Scudi, die ihm als entlassenen Kapellsänger angewiesen war, 11 Scudi. Summirt man diese beiden Gehälter, so ergiebt sich ein festes Einkommen von 26 Scudi monatlich, das unter Gregor den XIV. auf 39 Scudi stieg, indem dieser Papst das Gehalt des Komponisten der Kapelle von 11 auf 24 Scudi erhöhte. Dabei ist von den Sporteln, welche beide Stellungen besonders abwarfen, ganz abgesehen. Das nimmt sich allerdings nach unseren heutigen Begriffen sehr ärmlich aus. Aber wenn man bedenkt, dass der reichste Mann in Italien unter den Päpsten Julius II. und Leo XI., der Rothschild in jenen Tagen, der Bankier Ghigi, bei dem Päpste und Fürsten Anlehen machten, auf eine jährliche Revenue von 70,000 Dukaten geschätzt wurde, so lässt sich wohl ohne Gefahr einer Uebertreibung der Wert des Scudo in jenen Zeiten gegenüber dem heutigen Geldwert zehnfach höher veranschlagen, denn auf die 70,000 Dukaten des Ghigi würden unsere grofsen Geldbarone, welche gewohnt sind, mit Millionen zu rechnen, mitleidig herabschauen. Aber nehmen wir nur das Sechsfache an, so erhalten wir immerhin eine Durchschnittssumme von mindestens 180 bis 200 Scudi, d. h. etwa 800 Mark monatlich. Dabei ist auch nicht die freie Wohnung zu übersehen, die Palestrina im Ginnasio der Kapelle Giulia hatte. Nun aber kommen auch noch andere Bezugsquellen in Betracht, wie das Erträgnis der Schule, die er mit Nanini eröffnete, ferner die Konzertmeisterstellen, die er abwechselnd bei dem Kardinal Hippolit von Este, dem Fürsten Buoncampagni, dem Kardinal Aldobrandini bekleidete und der Gewinn, den ihm die Dedikationen seiner Werke an vornehme Persönlichkeiten abwarfen. So erhält das Lebensbild des Tonmeisters doch eine ganz andere Färbung, als die der traditionellen Misére. Bei der einfachen Lebensweise, die Palestrina führte, bei den billigen Preisen der Lebenserfordernisse, liefs sich wohl ein Sümmchen um das andere allmälig absparen, welches in jenen kriegerischen Zeiten nicht besser zu versichern war als durch Ankauf von Grundstücken und anderen Realitäten, die damals eben nicht sehr hoch im Preise standen. Wenn nun auch der ehrwürdige Meister mitunter sehr kläglich thut, so darf man sich dadurch nicht beirren lassen; man begreift es, wenn man die Praxis in Erwägung zieht, die in der römischen Curie damals üblich war.

Eine andere Bewandtnis hat es freilich mit den Schlüssen, die ich in betreff des Familiennamens Palestrina's aus den Dokumenten gezogen habe. Mehrere Gründe scheinen mir gegen den Namen Pierluigi zu sprechen, so der Umstand, dass der Name Pierluigi in die Namen Petrus - Aloysius auseinanderfällt, deren anomale Kontraktion auf zwei Vornamen hindeutet, ferner die Sitte der Italiener der mittleren und unteren Klassen, namentlich auf dem Lande, stets den Accent auf den Vornamen, statt auf den Familiennamen zu legen. Cicerchia selbst hatte mich schon darauf aufmerksam gemacht. Ob nun der Familienname Pierluigi oder Sante lautet, kann für uns nur ein archäologisches Interesse haben, da durch drei Jahrhunderte der Name Palestrina sanktionirt ist und unter ihm der berühmte Meister fortlebt und stets fortleben wird.

Ich benütze hier noch die Gelegenheit, um einen Fehler zu berichtigen. In meinem Buche habe ich Palestrina zwei Söhne zugeschrieben, Baini nennt aber deren vier: Angelo, Ridolfo, Silla und Igino. Aus der an den Herzog Guiglelmo von Mantua gerichteten Dedikation der Motetten zu 5 und 6 Stimmen in der ve-

nezianischen Ausgabe von 1572 geht hervor, dass einer der genannten Söhne ein Bruder Palestrina's sei, mithin seine Familie aus drei Söbneu bestand.

Der Zweck dieser Zeilen gestattet mir nicht, näher in das Detail einzugehen. Es handelte sich für mich nur darum, darzuthnn, dass jene Notizen nicht gerade aus der Lnft gegriffen sind.

E. Schelle.

Nachschrift der Redaction. Inzwischen ist uns bekannt geworden, dass der Domkapellmeister Herr Frz. Xav. Haberl durch seine Bemühnngen in den Besitz einer Kopie der Dokumente gelangt ist nnd beabsichtigt dieselben im Vorwort der Palestrina-Ansgabe zu veröffentlichen. Wie wir hören ist die letztere soweit gesichert, dass deren Beginn nichts mehr im Wege liegt nnd haben wir daher gegründete Hoffnung, bald die Dokumente kennen zu lernen, die nun schon so lange die Begierde der Historiker auf die Probe stellen.

* Magistri Franconis Ars cantus mensurabilis d. i. des Lehrers Franco Kunst des Mensuralgesanges, übersetzt und erklärt von Peter Bohn. Trier, 1880. M. Leistenschneider'sche Buchdruckerei (J. P. Weis) in Trier. In 8°, 7 Seiten Einleitung, 36 Seiten Text und 1 Blatt Musikheispiele. Das Bestreben des Herrn Verfassers, die mittelalterlichen Schriftsteller über Musik durch eine deutsche Uebersetzung allgemein zugänglich zu machen, findet hier abermals eine sehr wertvolle Fortsetzung, die noch besonders durch die zahlreichen Anmerkungen erhöht wird, welche die Erklärungen anderer Schriftsteller über den Gegenstand, ebenfalls in deutscher Uebersetzung, bringen. Da die Quelle stets genau genannt ist, so werden sie auch dem Fachmanne, der gern den Urtext liest, eine willkommene Zugabe sein. Wir möchten den Herren Verfasser in seinem eigenen Interesse darauf aufmerksam machen, auf dem Titel seiner Drucke eine buchbändlerische Bezugsquelle anzugeben. Vorläufig sei bemerkt, dass das Buch von dem Gymnasial-Lehrer Herrn P Bohn in Trier zu beziehen ist. Der Preis kann, dem Umfange desselben nach zu urteilen, nur gering sein.

* Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien nnd Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. Uebersetzung aus dem Englischen (Loudon 1826 erschienen) in der Allgem. Musik-Ztg., Leipzig bei Rieter-Biedermann Nr. 12 u. f.

* Cäcilien-Kalender für das Jahr 1880. Redigirt zum Besten der kirchlichen Musikschule von F. X. Haberl, Domkapellmeister in Regensburg. 5. Jahrg. Verlag der kirchl. Musikschule in Regensburg. In gr. 8°, VIII, 20 nnd 88 Seiten. Enthält an bemerkenswerten Beigaben, die Partitur der „Missa pro defunctis et Respons. Libera me, Domine", 3 vocum aequalium, von Claudio Casciolini. Die Neumen, von U. Kornmüller. Hucbald, von W. Bäumker. Die Gesammtausgabe der Werke Palestrina's, von F. X. Haberl.

* Supplemento al nuovo Catalogo di G. G. Guidi, pubblicato nell' Anno 1879. Firenzo 1880. Enthält 410 Nrn., darunter äufserst seltene Werke, wie eine Oper von Stefano Landi „Il S. Alessio", Roma 1634. Texte zu einigen Opern von Rinuccini von 1600, auch theoretische Werke von Gafor, Zarlino u. a., eine Sammlung Autographe, Textbücher zn Opern und neuere theoretische, geschichtliche, bibliographische und praktische Werke.

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied". 2. Bd. Seite 45—52.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S. W. **Bernburgerstr. 9. I.**
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XII. Jahrgang. 1880.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 8.

Jakob Regnart.

(Rob. Eitner.)

Schluss.

1580 a. Il primo libro delle Canzone. Noribergae. Siehe 1574.

1581. (Vorsal:) Tenor. | Di Iacomo Regnart Vi- | ce Mastro di Capella, del- | la S. C. Maesta, dell' Impera- | tore Rvdvlpho se- | condo. | (Potit:) Il fecundo libro | (Vorsal:) Delle **Canzone** italiane a | cinqve voci, novamonte po- | ste in lvce. | (Petit:) Cum gratia & privilogio Caefa. Majost. ad annos fox. | NORIBERGAE. | MDLXXXI. |

Im Superius, 'Altus, Bassus und Quintus fehlt der Satz: Cum gratia etc. bis zu „sex."

5 Stb. in kl. quer 4°. Am Ende aller Stb.:

Noribergae, | Imprimebantur in officina Catharinae Gerlachin, & | Haeredum Johannis Montani. | ANNO | CIϽ IϽ LXXXI. |

Dedic. il Signor Conte Georgio di Montfort, goz. vom Komp. ohne Datum. Folgt das Register.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin, kompl. — Staatsbibl. München, kompl. — K. K. Hofbibl. Wien, kompl. — Stadtbibl. Danzig, kompl. — Kgl. Ritterakademie in Liegnitz, kompl.

Nr. **Inhalt, 5 voci.**

I. Mirate che mi fa crudel.
II. Donna ben posso dir che soi crudele.
III. Voria morire, per uscir di guai.
IV. Occhi vivi d'amor fiamello

V. Amor che debbo fare, che mi consigli.
VI. Come fenice son, che da mia morte.
VII. Tre cose adoro in terra.
VIII. Io veggio a gli ochi tuoi.
IX. Mai voglio pianger piu come solea.
X. Vola pensier fuor del mio petto.
XI. Manco la morte non lo pote fare.
VII. Amaro meno ch'io vogli ben a tone.
XIII. Vita mia cara vita saporita.
VIV. Pianger et sospirar a tutte Phore.
XV. Guada' a che m'ha condutte.
XIV. Peregrinando me ne voglio.
XVII. Verria saper da voi ochi immortali.
XVIII. Amor ecco coloi che non prende.

Eine Ausgabe mit deutschem Text gab Abraham Ratz im Jahre 1595 heraus. Siehe 1595 a.

1583. Teutsche Lieder, mit dreyen stimmen. München, Berg. Siehe 1579 a.

1584. Tricinia. Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen stimmen. Nürnberg, Gerlachin. Siehe 1579 d.

1585. Il primo libro delle Canzone a 5 voc. Noribergae 1585. Siehe 1574.

1586. Newe kurtzweilige Teutsche Lieder mit 5 Stimmen. Nürnberg. Siehe 1580.

1587. Teutsche Lieder, mit dreyen stimmen. München, Berg. Siehe 1579 b.

1588. (Versal:) Mariale, | hoc est: | Opusculum sacrarum cantionum | pro omnibus beatissimae Virginis Mariae | (Petit:) Festivitatibus, cum quatuor, quinque, sex et octo vocibus, nunquam | antea in lucem editum. | Auctore | (Versal:) Jacobo Regnard Serenissimi | (Petit:) Archiducis (Versal:) Ferdinandi (Petit:) Musicae Capellae Magistro. | Bez. d. Stb. | Lucae I. Cap. | Beatam me dicent omnes generationes. | Cum gratia et Privilegio sacrae Caes. Majestatis. | M. D. LXXXVIII. | (Versal:) Oeniponti, | (Petit:) Excudebat (Versal:) Joannes Pavr. |

5 Stb. in kl. quer 4°. Dedic. an Serenissimum etc. Archiducem Austriae Ferdinandum. Gez. v. Komp.: Oeniponti octavo Kal. Februarii, Anno 1588. Folgt ein Epigramm Georgii Bartholdi Pontani, worin unter anderem erwähnt ist, dass dieses Mariale für alle Zukunft Dank sagen solle Maria, weil sie dem Komponisten das Leben

von ihrem Sohne wieder erbeten: Haec, Regnarde, tibi, dulcissime Musice, quondam Jam morituro etiam, contulit auxilium etc.

Exemplar: Bischöfl. Dr. Proske'sche Biblioth. in Regensburg nur Discant, Alt, Quinta Pars. — Kgl. Staatsbibl. in München nur Disc.

Inhalt, 5 Vocum.

Octo gaudia B. Mariae Virginis.

1. Gaude, virgo mater Christi. Nr. 1.
2. 2. p. Gaude, quia Deo plena.
3. 3. p. Gaude, quod oblatio.
4. 4. p. Gaude, quia tui nati.
5. 5. p. Gaude, Christo ascendente.
6. 6. p. Gaude, quod Paracletus. (4 Vocum.)
7. 7. p. Gaude, quae post Christum scandis.
8. 8. p. Ubi fructus ventris tui.

Dolores B. Mariae Virginis.

9. Stabat Mater dolorosa. Nr. 2.
10. 2. p. Quis est homo, qui non fleret.
11. 3. p. Eya mater, fons amoris. (4 Voc.)
12. 4. p. Fac me vere tecum flere.
13. 5. p. Inflammatus et accensus.

De Conceptione.

14. Omnia exsuperant sensum. Nr. 3.
15. 2. p. Mysterium a diebus aeternitatis.

De Assumptione.

16. Assumpta est Maria in coelum. Nr. 4.

Temp. Adv. et Nativ. Dom.

17. Alma redemptoris mater. Nr. 5.
18. 2. p. Tu, quae genuisti.

A Pentec. usque ad Adv.

19. Salve regina misericordiae. Nr. 6.
20. 2. p. Eya ergo, advocata nostra.
21. 3. p. O clemens, o pia.

De Annuntiatione.

22. Ave Maria, gratia plena. Nr. 7.

Oratio ad Christum.

23. Me tua mors pie Christe juvet. Nr. 8.
24. 2. p. Ante Deus venit judex.

4 Vocum.

De Purificatione.

25. Hodie beata Virgo Maria puerum. Nr. 9.

De Nativitate.

26. Cum jucunditate nativitatem. Nr. 10.
27. 2. p. Corde et animo Christo canamus.
28. Felix es sacra Virgo Maria. Nr. 11.
29. 2. p. (Sancta Maria) Ora pro populo, interveni.

De Annuntiatione.

30. Suscipe verbum Virgo Maria. Nr. 12.
31. 2. p. Paries quidem filium.

De Visitatione.

32. Recordare virgo mater. Nr. 13.
33. 2. p. Tu propitia mater eximia.
34. Sub tuum praesidium confugimus. Nr. 14.

De Assumptione.

35. Ave Regina coelorum. Nr. 15.
36. Salve virga Jesse. Nr. 16.
37. 2. p. Tuo flore me recrea.

Tempore Paschali.

38. Regina coeli laetare. Nr. 17.

6 Vocum.

De Purificatione.

39. Responsum accepit Simeon. Nr. 18.
40. 2. p. Cum inducerent puerum Jesum.

Precatio ad B. Virginem.

41. O quam te memorem dulcissima. Nr. 19.
42. 2. p. Eja age nunc flumen materni.

De Assumptione.

43. Salve puella gratiae. Nr. 20.

A festo Purific. usque ad Pascha.

44. Ave Regina coelorum. Nr. 21.

8 Vocum. Dialogus. (i. e. für zwei korrespondirende Chöre).

De Visitatione.

45. Magnificat anima mea Dominum. Nr. 22.

5 Vocum.

46. Inviolata, intacta et casta es Maria. Nr. 23.
47. 2. p. Nostra ut pura pectora sint corpora.

Mitteilung des Herrn Dr. G. Jacob.

1590. Hier sei das Sammelwerk erwähnt: Novae Cantiones Sacrae, 4, 5 et 6 Vocum. Authoribus Francisco, Jacobo, Pascasio, Carolo Regnart fratribus germanis. Duaci, Bogardi 1590. 6 Stb. Siehe meine Bibliogr. der Musik-Sammelwk. Berlin 1877 p. 216.

Von Jakob Regnart befinden sich 9 lateinische Gesänge darin. Der Herausgeber ist August Regnart, Canonicus, wahrscheinlich in Douai. In dem Dedikations-Schreiben erwähnt er nur seines Bruders Franciscus, der in Douai seine Studien gemacht habe und an der Kathedrale zu Tournai Chorsänger sei.

1591. (Deutsch:) Kurtzweilige newe Teutsche | **Lieder** mit vier Stimmen, welche gantz lieblich zu singen | vnd auff allerley Instrumenten zugebrauchen. | Durch | Jacobum Regnardt Fürst: Durch: Ertz: Ferdinanden zu Oester- | reich, etc. Capellmeister | componiert | vnd in Druck gegeben werden. | (Vers.:) Discantvs | (deutsch:) Gedruckt zu München, bey Adam Berg. | Mit Röm: Kay: May: nit nach zudrucken. | D. M. LXXXXI. (sic?)

Kgl. Hof- und Staatsbibl. in München besitzt nur den Discantus in kl. quer 4°. Dedic. dem Fürsten vnd Herrn, Herrn Carln, Marggraffen zu Burgaw, Landgraffen zu Nellenburg etc., gez. Datum Inszbrug den 25. Februarij, Anno 1591. Jacob Regnardt Fürst: Durch: Ertz: Ferdinanden zu Oesterreich, etc. Capellmeister.

Inhalt, 4stimmig.

1. Einiger Schatz, du weist wie hart. 1 Strophe.
2. Mein Frewd allein in aller Welt, mein Trost zu aller Stunden.
3. Mein Schatz fass du zu Hertzen, dass ich dich hertzlich lieb.
4. Wie wirdet nun Amor mein Leben wehren.
5. Ach Gott darf ich verjehen, wie gern wollt ich es thain.
6. Wart nicht so hart, hertzalliebste mein.
7. 2. Theil: Und ob ich kündt abnemmen wol.
8. 3. Theil: Rath nach der That, hab ich offt hören sagen.
9. O guldens Lieb, hertzliebster Schatz, in meinem hertz.
10. Ich wil dein Lob stäts preisen, weil ich hie leb auff Erd.
11. Ach lieber Gott bescher mir Geldt, Geldt ist Losung in der Welt.
12. Nun welt ihr hören grofse Noth, dem Müller ist seiu gstumpumter Esel todt.
13. Das ich offt gerne geh zu Wein, thut man mich darumb hassen.
14. 2. Theil: Ist das dann nit ein grofser Lust, und lieblich anzuschawen.
15. 3. Theil: Wem das nit gefellt, mach sich daruen.
16. Hertzlich thut mich erfreuen, die fölich Sommerzeit.
17. 2. Theil: Es grünet in dem Walde, die Bäumlein blüen frey.
18. 3. Theil: Das Kraut je lengr je lieber, au manchem Ende blüt.
19. 4. Theil: Darumb lob ich den Semmer, darzu die May Zeit gut.
20. Mir liebt auff Erd, ein Frewlein werth.

21. Ach edles A, ich bitt verstah, 2. Theil*).
22. Nach dem nimb war, wie ich sogar, 3. Theil*).
23. Ich hab mir lassen sagen, ich sey von dir schabab.
24. Frölich in allen Ehren, bin ich offt manche Stund.
25. Auch allzeit frölich leben, wil sich nit schicken wol.

1593. Tricinia. Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen stimmen. Nürnberg, Gerlachin Erben. Siehe 1579 e.

1595. (Versal:) Threni Amorvm. | (gothisch und deutsch:) Der erste Theil | Lustiger weltlicher lieder mit fünff | stimmen, Von dem hochberümbten Jacobo Regnarto etc. | hiebevohrn in Wällischer sprachen gesatzt: Nun aber mit andern lieb- | lichen Teutschen (ohn einige verenderung der composition) darunter applicierten | Texten also gemacht, das sie in guten Gesellschafften, nicht allein | auff allerley Instrumenten, sondern auch mit mensch- | licher stimm gar zierlich vnd ahnmütig | zugebrauchen: | Mit besonderer mühe vnd fleifs verfertiget vnd in druck gegeben | Durch | Abraham Ratzen etc. Musicum zur Naum- | burg an der Sahla. | Bez. d. Stb. | Mit Röm. Key. Maie. Auch Chur vnd Fürstlichen Sächsischen Privilegiis &c. || Gedruckt zu Nürmberg, in der Gerlachischen Truckerey, durch Paulum Kauffmann. | ANNO M. D. XCV. |

5 Stb. in kl. quer 4°. R. des Tenortitels das Wappen des Baren von Schoencken in Tautenburgk. Die übrigen Stb. haben dort das Register. Tenorbuch die Dedic. an Herrn Rudolphen und Henrichen gebrüdereu Schencken und Freyherrn zu Tauttenburg, Priefsnitz und uidern Trebra etc. gez. von Ratz: Naumburg, 1. Febr. 1595. In derselben sagt Ratz, dass er die italienischen Canzonetten zu 5 Stimmen von Regnart (siehe 1574 und 1581) mit deutschen Texten versehen habe und sich ganz besonders bemüht, die im Italienischen vorkommenden Abkürzungen mancher Worte, wie sempr', sospir' etc. durch ähnliche Worte im Deutschen zu ersetzen; dass er ferner die Lieder zwar nicht veröffentlichen wollte, doch auf Drängen des „Herrn Regnarti, desgleichen auch des fürtrefflichen Artificis Jacobi Handelii, aliàs Galli etc., meines auch insonders lieben Herrn und Freundes censur und approbation“ sich dennoch zur Publikation entschlossen. Im Tenor folgen darauf latein. Lobgedichte, unter andern auch von Ratz an Regnart, von Sethus Calvisius „illustris ad Salam Ludi Musicus“ an Ratzius (4 Stück); dann folgt der Index und darauf 16 Lieder.

*) Obgleich der Druck diese Strophen nicht als 2. und 3. Theil bezeichnet, so geht es doch aus dem Sinne und gleichen Refrainschluss des Textes hervor.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin: D. A. T. Quinta vox. — Gymnasial-Bibl. Brieg: D. A. T. B.

Inhalt, 5 stimmig.

I. Kein gröfser schmerzen kan auf dieser erden.
II. Herzallerliebstes Lieb, ich bitt du welst.
III. Ach weh mein leid kan ich nicht gnugsam.
IV. Amor du thust betrüben all die sich herzlich lieben.
V. Wer heimlich bulen will mit jungen Weiben.
VI. Ach höchster hort vernimm mein sehnlichs klagen.
VII. Wann ich gedenk der zeit, da ich solt scheiden.
VIII. Wer könt erfreuen mich, wann ich solt.
IX. Mein grofses elend, das mich hat umbgeben.
 2. p. Ich bin verwundet, ach mein herzigs herz.
X. Dir und mir geschicht grofs leiden.
XI. Die süfse Liebe thut sich gewaltig üben.
XII. Das sie mich nun thut so ganz und gar verachten.
XIII. Das glück hat sich verkert in disen tagen.
XIV. Ach schönstes lieb, lass dich doch einst erbitten.
XV. Frisch auff, her zu uns an dise stellen.
XVI. Mein leben muss sich enden, bald und behende.

1595 a. THRENI AMORVM. | (gothisch und deutsch:) Der ander Theil | etc. genau wie der Titel zum I. Thl. mit derselben Jahresz.

5 Sth. in kl. quer 4°. Tenorbuch R. d. T. 2 Wappen der Edlen Herren Werther und Witzleben. Darauf Dedic. an Tobias, Georg und Hans Philippen, Herrn Hansen von Werthern, Erb Cammer Thorhüter auf Beichlingen, Wibe, Frohndorff und Brucken. Dann auch denen von Witzleben etc. gez. von Ratzen, Naumburg, 1. Febr. 1595. Er spricht darin auch aus, dass er beabsichtige „des Herrn Pauli Köleri etc. weiland Cantoris zu Aldenburgk, auch gewesenen Fürstlichen Sächsischen und Braunschweigischen Capellmeisters etc. meines besonder und an Bruders stadt geliebten vertrauten freundes seligen hinterlassene opera Musica . . ." herauszugeben. Folgen 4 kleine Gedichte, unter anderen von einem Johannes Cech, Senator & Symphoniacus Neoburgensis, ferner von Laurentius Stiphelius, Cantor Numburgensis. Die übrigen Stb. haben nur am Ende den Index.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin: D. A. T. Quinta vox. — Gymnasialbibl. in Brieg: D. A. T. B.

Inhalt, 5 stimmig.

I. Mich wundert trefflich das die grausame liebe.

II. Jungfrau, wiewol du mir bist wol gewogen.
III. Soll ich dann sterben und dich nicht erwerben.
IV. O heifse liebes flamm wie thust du brinnen.
V. Amor, was soll ich sagen?
VI. Wann ich eur lieb und gunst nicht solt erwerben.
VII. Sie ist die schönst auf erden.
VIII. O du mein einigs herz.
IX. Die Bulschaft gfellt mir nicht.
X. Ich sing, ich spring für freud.
XI. Herzlieb uns beiden soll der tod nicht scheiden.
XII. Nun lass ichs bleiben, will ander kurzweil treiben.
XIII. Mein liebstes leben, thu dich doch ergeben.
XIV. Wer sich der liebes brunst gar nicht will mafsen.
XV. Wilst du dir dann kein andern sinn nicht fassen?
XVI. Wolauf von hinnen will ich mich begeben.
XVII. Elend bin ich fürwar und gar verlassen.
XVIII. Amor, schau wie du mich krenkest.

1602. Miffe facrae | (Versal:) Ad Imitationem Se- | lectissimarvm Cantionvm | Svavissima Harmonia aqvinqve, sex, | (Petit:) & octo vocibus iam recens elaboratae: antehac nunquam, nunc autem in | Dei laudem & Ecclefiae Catholicae vfum in lucem editae: | (Vers.:) Avthore | Jacobo Regnardo, (Petit:) Caef. Maieft. | Chori Mufici Vicepraefecto. | Bez. d. Stb. | FRANCOFVRTI, | Apud Wolfgangum Richterum, impenfis Nicolai Steinii, | Bibliopol. & Notarii publ. | M. D. CII. | Cum S. Caefareae Maieftatis priuilegio fpeciali. | (Titel des Tenors roth und schwarz, der übrigen Stb. nur schwarz.)

6 Stb. (sic?) in kl. quer 4°. Dedic. dem Kaiser Rudolph II. Gez. vom Komp. „Pragae ex meo Musaeo, ult. Decemb. 1599." Folgen noch 2 Epigram. Am Ende der Index über 9 Messen.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin: C. A. T. B. — Stadtbibl. Breslau: C. T. B. V. et VI. vox. — Bibl. der Marienkirche in Elbing, 8 Stb. — Stadtbibl. in Danzig: C. T. B. — Univ.-Bibl. in Upsala: D. A. T. B. V. — Bibl. der Marienkirche in Danzig, Nr. 83—87. — Stadtbibl. in Augsburg, 5 Stb.

Nr.
I. Missa super: Dun si bel foco, 5 voc.
II. „ „ Io so ben ch' ha, 5 voc.
III. „ „ Ist es dann das Unglück hewer, 5 voc.
IV. „ „ Rallegra t'il mio cuore, 5 voc.
V. „ „ Fit porta Christi pervia, 5 voc.

VI. Missa super: Oeniados Nymphae, 6 voc.
VII. „ „ Poi ch'il mio largo pianto, 6 voc.
VIII. „ „ Cantabo Domino, 6 voc.
IX. „ „ Exultate Deo, 8 voc.

1603. Continuatio **Miffarum** facrarum, | (Versal:) ad imitationem se- | lectissimarvm cantionvm | svavissima harmonia a qvatvor, qvin- | (Petit:) que, fox, octo & decem vocibus iam recentiffime compofitarum, ante- | hac nunquam; nunc autem in Dei laudem & Ecclefiae | Catholicae vfum in lucem editarum. | (Versal:) Avthore | Jacobo Regnardo, S. (Petit:) Caef. Maieft. | Chori Mufici Vicepraefecto. | Bez. des Stb. | (Versal:) Francofvrti, | (Petit:) Typis Wolfgangi Richteri, fumptibus | Nicolai Steinii, Bibliop. | M. DCIII. | Cum S. Caef. etc.

6 Stb. (sic?) in kl. quer 4⁰. Dedic. an Herzog Maximilian von Baiern. Herausgeg. und auch unterz. „Monachij die 12. mensis Jan. anno 1603" von Anna Jacobi Regnardi vidua.

Exemplare: Bischöfl. Dr. Prosko'sche Bibl. in Regensburg: C. T. B. V. VI. VII. (sic?) — Stadtbibl. Breslau, siehe 1602. — Bibl. der Marienkirche in Elbing, 8 Stb. — Stadtbibl. in Danzig, 6 Stb. — Univers.-Bibl. in Upsala, 6 Stb. — Bibl. der Marienkirche in Danzig, Nr. 83—87. — Stadtbibl. in Augsburg, 5 Stb.

Missa I: Gaudeamus pariter. 4 voc.
„ II: Benedicta. 4 voc.
„ III: Frew dich du werthe Christenheit. 5 voc.
„ IV: Christ ist erstanden. 5 voc.
„ V: Susanna se videns. 6 voc.
„ VI: O socii. 6 voc.
„ VII: Exultat jam angelica turba, 6 voc.
„ VIII: Der Tag der ist so frewd. 8 voc.
„ IX: Exultandi tempus est. 10 voc.

1603a. Corollarium **Miffarum** facrarum, | (Versal:) ad imitationem se- | lectissimarvm cantionvm | svavissima harmonia a qvatvor, qvin- | (Potit:) quo, fex, octo & decem vocibus iam recentiffime compofitarum, ante- | hac nunquam; nunc autem in Dei laudem & Ecclefiae | Catholicae vfum in lucem editarum. | (Versal:) Avthore | Iacobo Regnardo, S. (Petit:) Caef. Maieft. | Chori Mufici Vicepraefecto. | Bez. d. Stb. | FRANCOFVRTI, | Typis Wolfgangi Richteri, fumptibus | Nicolai Steinii, Bibliop. | M. DCIII. | Cum S. Caefareae Maieftatis priuilegio fpeciali. |

6 Stb. in kl. quor 4°. · Dedic. Ad Principem Ferdinandum, Archiducem Austriae, Ducem Burgundiae, Styriae etc. Herausgegeben und unterzeichnet von der Wittwe Regnart's: Datum Monachij, 8. Idus Augusti Anno 1603, Anna, Jacobi Regnardi vidua. — Darauf folgt eine 2. Dedic. an Georg Bartholdo Pentano a Braitenberg, sacrae Metropolitanae Ecclesiae Pragensis Praeposito etc. mit gleichem Datum und Unterschrift. — Folgen 11 Messen und am Ende der Index.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin, kompl. — Bischöfl. Dr. Proske'sche Bibl. in Regensburg: C. T. B. V. VI. VII. (sic?) — Stadtbibliothek Breslau, siehe 1602. — Bibl. der Marienkirche in Danzig, Nr. 83—87. — Stadtbibl. in Augsburg, 5 Stb. — Univ.-Bibl. in Upsala, 6 Stb.

Nr.
I. Missa 4 vocum (sine nomine).
II. „ super Stabunt justi, 5 voc.
III. „ „ Verba mea, 5 voc.
IV. „ 5 voc. (sine nomine).
V. „ super Chi mi consolera, 5 voc.
VI. „ „ Benedictio et claritas, 6 voc.
VII. „ „ Factum est silentium, 6 voc.
VIII. „ „ Exultandi tempus est, 6 voc.
IX. „ 8 voc. (sine nomine).
X. „ super Domine Dominus noster, 10 voc.
XI. „ 10 voc. (sine nomine).

1605. (Versal:) Jacobi Re- | gnardi S. Caes. Ma- | jest. Chori Mvsici | (Petit:) Vice-Magistri, | (Versal:) Sacrarvm **Cantionvm** IV. V. VI. VII. VIII. X. et XII. Vocvm, pro certis qvi- | (Petit:) busdam diebus Dominicis, Sanctorumque Festivitatibus concinuatarum; et | tam viva & voce, quam omni Instrumentorum genere | decantandarum. | (Versal:) Liber primvs; | (Petit:) Nunc primum in lucem editus. | (Versal:) Bez. des Stb. | (Petit:) Cum Sacrae Caes. Maj. Priv. || (Versal:) Francofurti, | Apud Wolfgangum Richterum, Sumptibus Nicolai Steinii. | Anno M. DC. V.

8 Stb. in kl quor 4°. Dedic. an Serenss. Maximilian. Archid. Austriae etc. Gez. von Anna Regnardin, Jacobi Regnardi relicta vidua.

Aus dieser Dedikation erfahren wir durch die Wittwe Regnard's, dass sie nach der guten Aufnahme, welche die zahlreichen in Druck erschienenen Messkompositionen ihres Mannes gefunden, auf den Gedanken gekommen, seine noch nicht gedruckten Motetten zu sammeln und nach dem Rate erfahrener Männer herauszugeben. Sie

dedizire dieselben dem Erzherzoge, weil ihr Gemahl fast von seinen Knabenjahren an dem österreichischen Hause unter den Musikern gedient, durch Erzherzog Ferdinand vom kaiserl. Hofe nach Innsbruck zum Kapellmeister berufen, mehrere Jahre dieses Amt versehen habe, dann aber nach Ferdinand's Tode vom Kaiser wieder nach Prag an den Hof zurückgerufen worden, wo er jedoch bald mit Hinterlassung von sechs Kindern gestorben sei.

Exemplare: Die Dr. Proske'sche Bibl. in Regensburg: C. T. B. Quinta, Sept. Vox. — Marienkirche in Elbing, kompl. — Bibl. des kgl. Instituts für Kirchenmusik in Breslau, im Universitäts-Gebäude, kompl.

Inhalt.

In Nativitate Domini.

1. In Natali Domini gaudent omn. Angeli. 4 voc. Nr. 1.
   Virgo Deum genuit. 10 voc
2. Nunciavit Angelus. 4 voc.
   Repet. alternatim: Virgo Deum genuit. 10 voc. (So nach jedem Absatze).
3. Natus est Emmanuel. 4 voc.
4. Christus natus hodie. 4 voc.
5. Virgo Deum genuit. 4 voc.
6. Magi Deum adorant. 4 voc.
7. Beatus auther saeculi. Hymnus. 6 voc. Nr. 2.
   (Die vier Strophen haben gleiche Textunterlegung.)

Trium Regum.

8. Tria sunt munera preciosa. 8 voc. Nr. 3.

Purif. B. Mar. Virg.

9. Nunc dimittis servum tuum, 12 voc. Nr. 4.

Quadragesimae.

10. In jejunio et planitu plorabant. 5 voc. Nr. 5.
11. 2. p. Inter vestibulum et altare.
12. Tentavit Deus Abraham. 8 voc. Nr. 6.
13. Aspice Domine, quia facta est desolata. 5 voc. Nr. 7.
14. Adesto dolori meo. 5 voc. Nr. 8.
15. Inspice vulnera pendentio. 6 voc. Nr. 9.
16. 2. p. Haec quanta sint cogitate.

In Resurrect. Dom.

17. Bone Jesu, victer mertis. 4 voc. Nr. 10
18. 2. p. Agnus Dei tollens malum.
19. Angelus Domini locutus est mulieribus. 7 voc. Nr. 11.

20. Dicant nunc Judaei. 5 voc. Nr. 12.

Pentecostes.

21. Dum complerentur dies pentec. 8 voc. Nr. 13.

Corporis Christi.

22. Panis vivus et vitalis. 5 voc. Nr. 14.
23. 2. p. Christe panis Angelorum.
24. Memoriam fecit mirabilium. 5 voc. Nr. 15.
25. Ave verbum incarnatum. 4 voc. Nr. 16.
26. 2. p. Salve Corpus Jesu Christi.
27. O sacrum convivium. 5 voc. Nr. 17.

Diebus Dominicis Trinit.

28. Confitemur et narramus mirabilia. 4 voc. Nr. 18.
29. Confiteantur Domino misericordiae. 5 voc. Nr. 19.
30. 2. p. Dominus virtutum nobiscum.
31. Exultate Deo adjutori nostro. 8 voc. Nr. 20.
32. Cum invocarem, exaudivit me Deus. 8 voc. Nr. 21.
33. In te Domine speravi. 8 voc. Nr. 22.
34. Ecce nunc benedicite Dominum. 8 voc. Nr. 23.

De S. Caecilia Virg.

35. Dum aurora finem daret. 8 voc. Nr. 24.

(Der Index am Ende). Mitteilung des Herrn Dr. G. Jacob.

1611. Teutsche Lieder, mit Dreyen Stimmen. München, Bergin, Wittib. Siehe 1579 c.

Seine in Sammelwerken vorkommenden Kompositionen findet man in meiner Bibliographie verzeichnet; von den im Ms. vorhandenen Kompositionen ist erst ein Teil in J. J. Maier's musik. Hds. der k. Bibl. in München (München 1879) und in Schletterer's Katalog der Augsburger Bibl. (Berlin 1878) zu finden. Das Uebrige harrt noch der Bekanntmachung.

Zum Schlusse sei den Herren Archidiakonus Bertling in Danzig, Dr. Bösigk in Dresden, O. Frenzel in Breslau, Dr. G. Jacob in Regensburg, Dr. Kopfermann in Berlin, J. J. Maier in München und Dr. F. Pachler in Wien, die mich bei der vorliegenden Arbeit durch ihre Hilfe unterstützt haben, bestens gedankt. Man sollte gar nicht glauben, dass die Feststellung des Lebensganges e i n e s Mannes aus jener Zeit und die Bekanntmachung dessen, was sich von seinen Werken noch erhalten hat, soviel Umstände, eine so weitläufige Korrespondenz und die Aufbietung so vieler Kräfte erfordert. Ehe irgend Jemand daran denken kann wieder ein biographisches Lexikon der Musiker herauszugeben, ist es notwendig, alle hervorragen-

den Männer in gleicher Weise zu bearbeiten; denn schon durch die Kenntnis der Titel ihrer Werke stellt sich ihr Lebenslauf total anders als er bisher angegeben wurde.

Francesco Florimo's

Cenno storico sulla Scuola musicale di Napoli*) ist zwar schon seit einem Jahrzehnt erschienen, doch in Deutschland so wenig, fast gar nicht bekannt, dass es nöthig scheint, auf die Bedeutung des Werkes aufmerksam zu machen. Es vereinigt die Geschichte der in Neapel je bestandenen Konservatorien und Musikschulen mit den Biographieen der Männer, welche dort erzogen und gewirkt haben. Für die Musikgeschichte Italiens eines der wertvollsten Werke der Neuzeit. Der Verfasser**) hat sich seiner Aufgabe mit einer Gewissenhaftigkeit gewidmet und mit einem eisernen Fleifse ausgeführt, dass wir erstaunt sind bei einem heutigen Südländer eine so grofse Ausdauer und Unermüdlichkeit zu finden. Jeder Biographie ist ein Verzeichnis der Werke des Komponisten beigegeben, welche sich im Besitze des Archivs des kgl. Kollegium (Real Collegio) in Neapel befinden und erhält man dadurch zugleich eine Uebersicht über das, was die dortige Bibliothek besitzt. Als Anhang werden noch einige historische und statistische Notizen über die Theater in Neapel gegeben, sowie auch einiges über die Librettisten (Dichter der Operntexte). Ein Namenregister und ein sehr ausführlicher Inhaltanzeiger machen das Werk in jeder Hinsicht zu einem brauchbaren. Da die Biographieen fast durchweg die älteren Daten im Fétis u. a. Lexika verbessern, so gebe ich zum allgemeinen Besten ein kurzes Verzeichnis der Männer, welche in dem Werke zu finden sind nebst dem Geburt- und Sterbedatum. Einige Verwunderung erregt es, dass die Listen, Register und Rechnungsbücher der Konservatorien nicht ein ausführlicheres und sichereres Material liefern als der Augenschein beweist, denn es findet sich wohl das Jahr des Aus- und Eintritts der Zöglinge meistenteils verzeichnet, obgleich auch dies hin und wieder fehlt, doch die Eintragung des Geburtortes und Jahres scheint nicht Sitte gewesen zu sein, so dass bei einer Anzahl Männer weder das eine noch das andere heute festzustellen ist.

*) Napoli, Tipografia di Lorenzo Rocco, 1. Bd. 1869. 2. Bd. 1871. In 8°, 1366 Seiten, doch durch ein Versehen nach Seite 1099 bis 2266 gezeichnet.
**) Archivar am kgl. Kollegium der Musik (Real Collegio di Musica) an S. Pietro a Majella in Neapel.

An Musikschulen Neapels werden genannt:
Conservatorio detto de' Povori di Gesù Cristo (S. 215).
Conserv. detto di Sant' Onofrio a Capuana (S. 261).
Conserv. detto di Santa Maria di Loreto (S. 359).
Conserv. detto della Pietà do' Turchini (S. 541).
Collegio reale di Musica negli edifizi S. Sebastiano e. S. Pietro a Majella (S. 675).
Scuola dei Conservatorii di Napoli. (S. 2009).
Biographien sind über folgende Musiker und Sänger zu finden:
Agnelli, Salvatore (S. 2152), geb. um 1817 in Palermo.
Andreozzi, Gaetano (2121), geb. in Neapel um 1763, st. 1826 in Paris.
Anfossi, Pasquale (435), geb. in Neapel um 1736, st. in Rom um 1797.
Aprile, Giuseppe, Sänger (2065), geb. zu Bisceglie (Puglie) um 1738 (nach Villarosa um 1746, doch entscheidet sich Florimo für 1738). Lebte noch um 1792.
Bellini, Vincenzo (709), geb. in Catania den 1. November 1801, st. den 24. Sept. 1835 bei Paris.
Bornaccini, Giuseppe (2146), geb. in Ancona 1805.
Braga, Gaetano (1018), geb. 9. Juni 1829 zu Giulianueva (Abruzzen).
Broschi, Carlo, Sänger (2048), bekannt unter dem Namen Farinelli, geb. den 24. Juni 1705, st. den 15. Juli 1782 in seiner Villa bei Bologna.
Broschi, Riccardo (534), vielleicht bald nach 1705 geb., 1728 wurde seine erste Oper L'isola d'Alcina in Rom aufgeführt. Das Datum seines Todes ist unbekannt.
Cafaro, Pasquale (565), geb. den 8. Febr. 1706 in S. Pietro in Galatina (Provinz Lecco), st. den 23. Okt. 1787 in Neapel.
Capotorti, Luigi (350), geb. in Molfetta 1767, st. im August 1842 in S. Severo di Capitanata.

(Schluss folgt.)

Mitteilungen.

* Goethe giebt in seinen Briefen und Berichten „Italienische Reise, zweiter Aufenthalt in Rom: Rom, den 24. November 1787, Bericht" eine kurze aber sehr treffende geschichtliche Uebersicht über die Entwickelung des deutschen Singspiels. Er schickt derselben einige Worte über Operntexte selbst voraus und schreibt: „Gewöhnlich schilt man auf die italienischen Texte, und das zwar in solchen Phrasen, wie einer dem andern nachsagen kann, ohne was dabei zu

denken; sie sind freilich leicht und heiter, aber sie machen nicht mehr Forderungen an den Komponisten und an den Sänger, als in wieweit beide sich hinzugeben Lust haben. Ohne hierüber weitläufig zu sein, erinnere ich an den Text der heimlichen Heirath: man kennt den Verfasser nicht; aber es war einer der geschicktesten, die in diesem Fache gearbeitet haben, wer er auch mag gewesen sein.*) In diesem Sinne zu handeln, in gleicher Freiheit nach bestimmten Zwecken zu wirken, war meine Absicht, und ich wüsste selbst nicht zu sagen, in wiefern ich mich meinem Ziel genähert habe. Leider aber war ich mit Freund Kayser seit geraumer Zeit schon in einem Unternehmen befangen, das nach und nach immer bedenklicher und weniger ausführbar wurde". [Dies bezieht sich auf die Singspiele Erwin und Elmire, Claudine u. a., zu denen Christoph Kayser, ein Frankfurter, der um 1787 in Zürich lebte, die Musik schrieb.] „Man vergegenwärtige sich jene sehr unschuldige Zeit des deutschen Opernwesens, wo noch ein einfaches Intermezzo, wie die *Serva Padrona* von Pergolese, Eingang und Beifall fand. Damals nun produzirte sich ein deutscher Buffo, Namens Berger, mit einer hübschen stattlichen gewandten Frau, welche in deutschen Städten und Ortschaften, mit geringer Verkleidung und schwacher Musik, im Zimmer, mancherlei heitere aufregende Vorstellungen gaben, die denn freilich immer auf Betrug und Beschämung eines alten verliebten Gecken auslaufen mochten. — Ich hatte mir zu ihnen eine dritte mittlere, leicht zu besetzende Stimme gedacht, und so war denn schon vor Jahren das Singspiel Scherz, List und Rache entstanden, das ich an Kaysern nach Zürich schickte, welcher aber, als ein ernster gewissenhafter Mann, das Werk zu redlich angriff und zu ausführlich behandelte. Ich selbst war ja schon über das Maſs des Intermezzo hinausgegangen, und das kleinlich scheinende Sujet hatte sich in so viel Singstücke entfaltet, dass selbst bei einer vorübergehenden sparsamen Musik drei Personen kaum mit der Darstellung wären zu Ende gekommen. Nun hatte Kayser die Arien ausführlich nach altem Schnitt behandelt, und man darf sagen stellenweise glücklich genug, wie nicht ohne Anmuth des Ganzen. Allein wie und wo sollte das zur Erscheinung kommen? Unglücklicherweise litt es, nach früheren Mäſsigkeitsprincipien, an einer Stimmenmagerkeit; es stieg nicht weiter, als bis zum Terzett, und man hätte zuletzt die Theriaksbüchsen des Doctors gern beleben mögen, um einen Chor zu gewinnen. Alles unser Bemühen daher, uns im Einfachen und Beschränkten abzuschlieſsen, ging verloren, als Mozart auftrat. Die Entführung aus dem Serail [Wien 1782] schlug alles nieder, und es ist auf dem Theater von unserm so sorgsam gearbeiteten Stück niemals die Rede gewesen."

* Zum *Locheimer* Liederbuch nebst der *Ars Organisandi* von Conrad Paumann — bearbeitet von F. W. Arnold (2. Jahrbuch für musikal. Wissenschaft von Chrysander, Lpz. Breitkopf & Härtel 1867), S. 80: „Das auf der Mitte der S. 42 genannte *Clepsedorf* — überhaupt ein ganz unerhörter Name — war nirgend aufzufinden". Diese Bemerkung bezieht sich auf die Worte, welche in der Hs. des Paumann'schen Orgelbuchs hinter dem von „Georg de Puteheim"

*) Il matrimonio segretto ist von Bertatti, Musik von Cimarosa und wurde 1792 für Wien geschrieben. Goethe redigirte die italienische Reise in den Jahren 1814-1817 und mögen wohl die eingeschobenen Berichte meist erst da entstanden sein.

beigefügten Tenor „Mein herz in hohen frewden ist" stehen. Sie lauten „In comatus edis. In clepsedrf edis". Es ist dies einer der gewöhnlichen Schreiberscherze und bedeutet warscheinlich: „Mit ungekämten Har issest du. In einer clepsedra issest du". Comatus erklärt der Vocobularius Variloquus: der da geziert har hat. „In clepsedrf" ist zu lesen „in clepsedris", denn es steht in der Hs. kein f, sondern eine Schlinge, welche die Abkürzung bezeichnet und häufig für is eintritt. Clepsedra bedeutet „Trichter", ich glaube aber, es auch einmal im Sinne von „Kneipe" gefunden zu haben, dann hiefse es also ganz passend: du issest in gewöhnlichen Kneipen." Ich teilte meinem verewigten Freunde Arnold, als er mir die Hs. vorzeigte und mich über diese und andere Stellen fragte, gleich meine Ansicht mit; er ward aber durch den Tod verhindert, jenen Teil seines Manuscriptes nochmals durchzusehen. *W. Crecelius.*

* Der erste Preis von 3000 fr., den die Pariser Akademie für die beste Arbeit über die Entwickelung der Notenschrift ausgesetzt hatte, ist Herrn Mathis Lussy zu Paris zuerkannt worden. Herr Lussy ist ein geborener Schweizer (aus Unterwalden), lebt seit 30 Jahren in Paris und ist unter anderem der Verfasser des interessanten Werkes *„Traité de l'expression musicale"* (3. Aufl. 1877).

* Telemann erzählt in seiner Selbstbiographie (Mattheson, Ehrenpforte p. 360) von der polnischen oder hanakischen Musik, die er bei Krakau „in ihrer wahren barbarischen Schönheit" 1704 kennen gelernt habe. Er sagt: „Sie bestund in gemeinen Wirtshäusern aus einer um den Leib geschnallten Geige, die eine Terz höher gestimmt war als sonst gewöhnlich und also ein halbes Dutzend andere überschreien konnte, aus einem polnischen Bocke (Pfeife), aus einer Quintposaune und aus einem Regal. An ansehnlichen (vornehmeren) Oertern aber blieb das Regal weg; die beiden ersteren (Instrumente) hingegen wurden verstärkt, wie ich denn einst 36 Böcke und 8 Geigen beisammen gefunden habe. Man sollte kaum glauben, was dergleichen Bockpfeifer oder Geiger für wunderbare Einfälle haben, wenn sie, so oft die Tanzenden ruhen, fantasiren. Ein Aufmerkender könnte von ihnen in acht Tagen Gedanken für ein ganzes Leben erschnappen".

* Joh. Ad. Hasse vergleicht sich in einem Gespräch mit Burney (Wien 1772, Tagebuch von Burney, p. 232) bei Erwähnung seiner zahlreichen Kompositionen, mit den fruchtbarsten Tieren, deren Junge entweder gleich in der Kindheit wieder umkämen, oder dem Zufalle überlassen würden. Er sei gleich den Vätern, welche mehr Vergnügen in der Zeugung, als in der Erziehung finden.

* Herr Prof. Crecelius teilt der Redaction mit, dass Seite 88 die Bezeichnung *„fratribus germanis"* auf dem Titel des Sammelwerkes der Gebrüder Regnart von 1590, nicht auf die Abstammung aus Deutschland hinweist, sondern *„leibliche Brüder"* bedeutet.

* Musica sacra, Band XXI, herausgegeben von Franz Commer. Preis 15 Mk. Die Mitglieder erhalten ihn zum Preise von 9 Mk. Inhalt: Blas. Ammon (9), Giov. Gabrieli (1), Jacob Gallus (2), Rudolph Lassus (1), Rinaldo del Mel (2), Vinc. Puteus (2) und Cornel. Verdonc (1 Nr.).

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied." 2. Bd., Seite 53—60.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S.W. **Bernburgerstr. 9.**
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XII. Jahrgang. 1880.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 9.

Teodoro Riccio.

(Rob. Eitner.)

Gerber und seine Nachfolger fügen ihm noch den Vornamen Antonio bei, doch Riccio selbst unterschreibt sich weder mit diesem Namen, noch nennt ihn irgend ein Titel seiner Werke damit, wir können daher denselben getrost zu den übrigen Irrtümern legen, mit denen man Riccio's Leben bisher ausgeputzt hat. Repetiren wir in Kürze wie die bekannten biographischen Werke bis zum Fétis hinauf das Leben Riccio's schildern, so war er, um 1540 in Brescia geboren, zuerst Kapellmeister am Hofe zu Ferrara, kam dann in die kaiserliche Hofkapelle, ging darauf nach Dresden, trat zum Protestantismus über, verheiratete sich und ward Mitglied der chursächsischen Kapelle; um 1579 ging er nach Königsberg i/Pr. als Kapellmeister des Markgrafen von Brandenburg, hielt aber auch dort nicht lange aus, sondern ging nach Wittenberg und starb daselbst 1580. Obgleich nun Pisanski in seiner preufsischen Literargeschichte nachweist, dass 1583 Joh. Eccard dem Riccius als Adjunctus im Kapellmeister-Amte beigegeben und der letztere um 1599 gestorben sei, so glaubt doch keiner der Herren Lexiegraphen recht daran, sondern fügen diese Nachricht nur so bei, um nicht der Gewissenlosigkeit angeklagt zu werden.

Obgleich mir, aufser einer amtlichen Bestallung, weiter keine Quellen zur Verfügung stehen als die Sammlungen der Werke Riccio's, die sich heute noch als Drucke auf den deutschen Bibliotheken finden, und die Nachrichten, die sich aus deren Titeln und

Vorworten ergeben, so lässt sich obiges doch so schlagend widerlegen, und mit Ausnahme von Wenigem als falsch bezeichnen, dass man nach gar keinen besseren Belegen sich umzusehen braucht.

Die Biographie würde sich danach freilich sehr einfach gestalten: Riccio war wahrscheinlich in Brescia geboren*) und bekleidete um 1567 den Kapellmeisterposten an Santo Nazaro in Brescia. 1576 finden wir ihn in Deutschland in Ansbach als Kapellmeister des Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg, mit dessen wechselndem Aufenthalte auch der von Riccio bis zu seinem Lebensende sich verfolgen lässt. Da Riccio in den 1576 erschienenen Cantiones in der an den Markgrafen Georg Friedrich gerichteten Dedikation sagt, dass diese Gesänge die ersten sind, die er in Deutschland komponirt habe, nachdem er aus Italien durch den Markgrafen an seinen Hof gerufen worden sei**), so wird dadurch jegliche Annahme, als sei er schon vorher in Deutschland, in Wien oder Dresden gewesen, hinfällig. Da wir gerade über die Wiener- und Dresdner-Musikkapelle durch die vorhandenen alten Register und Zahlbücher sehr gut unterrichtet sind, so lässt sich auch aus diesen nachweisen, dass Riccio nie in einem dienstlichen Verhältnisse zu den beiden Höfen gestanden hat. Die lange Pause in seinen Druckwerken, von 1567 bis 1576, lässt sich, wenn man nicht annehmen will, dass die zwischenliegenden Drucke verschollen sind, wohl durch den Umzug aus Italien nach Deutschland, durch die veränderte Lage seines Lebens in Sprache, gesellschaftlicher Stellung und amtliche Pflichten erklären. Auch müssen wir die Ernennung zum Markgräflichen Kapellmeister eine Reihe von Jahren vor 1576 zurückverlegen, denn wenn er bis dahin 40 grofse Motetten komponirt hat, 1577 dreifsig Canzonen herausgiebt, 1579 sechs Messen und 19 Magnificat, 1580 wieder sieben und dreifsig Motetten, Gesänge von 4 bis zu 12 Stimmen, so lässt sich doch diese Fruchtbarkeit nicht auf den kurzen Zeitraum von vier Jahren beschränken, sondern man muss die Zeit vor 1576 mit in Anrechnung bringen, so dass sich recht gut annehmen lässt: keines seiner Drucke sei verloren gegangen.

Im Jahre 1579 finden wir Riccio in Königsberg i/Pr.. Markgraf Georg Friedrich war behufs Vertretung seines geistesschwachen

*) Riccio nennt sich mit Vorliebe auf den Titeln und Dedikations-Unterschriften „Bresciano Italiano", ob er aber dort auch geboren war, könnte man noch in Abrede stellen.

**) Den lateinischen Wortlaut bringt schon Pfudel in dem Kataloge der Musikbibl. in Liegnitz S. 84.

Vetters **Albrecht**, nach Preufsen gezogen und wurde ihm 1577 von König Stephan die vormundschaftliche Regierung Preufsens nebst dem Herzogstitel verliehen und 1578 in Warschau mit Preufsen belehnt.

Sollten die Historiker dem Titel unter 1576 einen glaubhaft geschichtlichen Wort beilegen, so muss man die Erteilung des Herzogstitels schon vor das Jahr 1576 legen, denn Riccio unterzeichnet die Dedikation mit dem 6. Januar 1576 und giebt dem Markgrafen bereits die Titel, die er doch erst nach der Belehnung führen konnte. Der Markgraf, nun eines längeren oder sogar lebenslänglichen Aufenthaltes in Königsberg sicher, liefs sich wohl bald darauf seinen Hofstaat und die Musikkapelle nachkommen. Da Georg Friedrich schon im Jahre 1573 die Vertretung seines Vetters antrat, so ist auch daraus ersichtlich, dass Riccio schon vor diesem Jahre in dem Dienste des Markgrafen gestanden haben muss. Im Jahre 1586 kehrte Markgraf Georg Friedrich wieder in seine Erblande nach Ansbach zurück und leitete von da aus die Regierungsgeschäfte.

Ein Jahr vorher muss wohl Riccio Verlangen gezeigt haben das nördliche rauhe Land mit seinem schönen warmen Vaterlande wieder zu vertauschen, denn der Markgraf fühlte sich bewogen seinen Kapellmeister, den er wohl hoch schätzen gelernt hatte, auf Lebenszeit an sich zu fesseln. Dieses amtliche Aktenstück ist im kgl. geh. Archiv in Königsberg aufbewahrt und lautet:*)

„Von Gottes Gnaden Wir Georg Friedrich Markgraf zu Brandenburg, in Preufsen Herzog etc. . . . Nachdem Uns der ehrbar, unser lieber getreuer Theodorus Riccius nunmehr etliche Jahr für einen Capellmeister treulich gedienet, sich auch in seinem Dienst gehorsam und willig, als einem getreuen Diener eignet und gebühret, verhalten und gebrauchen lassen, darob wir ihm mit allen Gnaden gewogen, sich auch noch ferner und die Tage seines Lebens, vermöge seiner Uns mit eigenen Händen und Pettschaft gegebenen Obligation und Reversverschreibung, bei Uns in seinem Dienste also bleiblich zu verharren, unterthäniglichem erbeten und bestellen lassen, Wie wir ihn denn hiemit und in krafft dieses unseres Briefs gegenwärtiglichen zu unserm bleibenden Diener bestellen und annehmen, also und dergestalt, dass er Uns für einen Capellmeister dienen, die

*) Da die Bestallung bereits wortgetreu in 10. Bde. Andere Folge der Preufsischen Provinzial-Blätter, herausgeg. v. Dr. A. Hagen, Kgsbg. 1856, W. Koch, 8°, S. 159 mitgeteilt von A. Meckelburg, abgedruckt ist, so lasse ich einiges Unwesentliche und rein Formelle weg.

Cantorei und Capellen mit ehrlichen, tüchtigen, geübten Personen wohl bestellen, bestimmen, ordentlichen und richtig halten, und Uns gehorsamlich, getreulichen die Tage seines Lebens dienen, Unser, unserer Erben, Erbnehmen und Nachkommen, sambt Land und Leuten Bestes und Frommen . . . verbunden sein soll . . . Dagegen und um solcher seiner Dienerschaft (Dienstlichkeit) willen, die er Uns zu Lebtagen treulichen zu leisten sich verobligiret und verbunden, fürnehmlichen aber aus folgenden bewegenden Ursachen, dass er, Capellmeister Th. R., aus Geher (Begehren) Göttliches Werts und Anregung des heiligen Geistes von dem abgöttischen anti-christischen Irrthum zur unserer christlichen, reinen, wahren, heiligen evangelischen Lehre augsburgischer Confession gewendet und vermittelst Göttlicher Verleihung dabei christlich, beständig zu leben und zu sterben mit Mund und Herz zugesagt hat, Sollen und wollen Wir, unsere Erben, Erbnehmen . . . benanntem Th. R. Capellmeistern die Tage seines Lebens, er wäre vermögend zu dienen oder nicht, monatlich, und jeden Monat besonders, dreifsig Gulden guter Landeswährung zur Besoldung nebst einer freien Wohnung und dann jährlichen zwei Kleidt allermafsen wie wir ihm die bis auf diese Zeit aus unserer Rentkammer verabfolgen lassen . . . Zu Urkund mit unserem anhangenden Secret besiegelt und eigenen Händen unterschrieben.

Gegeben zu Königsberg den 30. Julii Anno 1585."

Also um 30 Gulden monatlichen Gehaltes, freier Wohnung und 2 Kleider jährlich liefs sich R. halten. Die gesicherte und wahrscheinlich auch angenehme Stellung, Anhänglichkeit an seinen Markgrafen, liefsen ihn das rauhe Klima Königsbergs vergessen; vielleicht auch das Versprechen, dass sie Königsberg bald verlassen und das mildere Ansbach wieder aufsuchen, wie ich eben bereits erwähnt habe.

Wenn die älteren Biographieen berichten, dass Joh. Eccard dem Riccio als Vicekapellmeister beigegeben wurde und es fast den Anschein hat, als wenn dies wegen Altersschwäche R's. geschehen sei, so belehrt uns obiges Bestallungsdekret, dass R. seinem Posten 1585 noch in voller Kraft verstand. Allerdings wurde schon 1581 Joh. Eccard nach Königsberg berufen und führte die Titel und die Aemter eines Vicekapellmeisters (siehe M. f. M. IV, 230), doch da die Kapellmeister dieser Zeit nicht nur Dirigenten, sondern auch Lehrer der Alumnen waren, so finden wir überall an gröfseren Kapellen einen, auch mehrere Unterkapellmeister beschäftigt, die im Gesange und auf Instrumenten unterrichten mussten.

R.'s Uebertritt zum Protestantismus wird gewöhnlich in die Zeit gelegt wo er in Dresden sich aufgehalten haben soll. Die eine wie die andere Annahme ist falsch, denn aus obigem Aktenstück leuchtet deutlich hervor, dass ihn der Markgraf noch ganz besonders deshalb auf Lebenszeit anstellt, weil er sich — wie es den Anschein hat, aus eigenem Drange — zur protestantischen Lehre bekannt habe. Der Uebertritt muss aber erst in jüngster Zeit geschehen sein, also kurz vor 1585, denn sonst würde der Markgraf nicht so grofsen Wert darauf legen.

Als Georg Friedrich 1586 wieder nach Ansbach zog, liefs er Eccard in Königsberg zurück und R. begleitete ihn dahin, denn sein letztes Werk von 1590 ist wieder in Ansbach gezeichnet. Der Markgraf starb 1603 und sein Kapellmeister scheint fast in demselben Jahre gestorben zu sein, wenn man die Ernennung Joh. Eccard's im Jahre 1604 zum Kapellmeister hiermit in Verbindung bringen will.

Riccio ist bisher noch in keinem neueren Druckwerke mit einer seiner zahlreichen Kompositionen vertreten und es war mir daher desto angenehmer, in der reichen handschriftlichen Partituren-Sammlung des Herrn Prof. Commer in Berlin, von Riccio sechs fünf- und sechsstimmige Motetten zu finden, die aus dem Drucke von 1576 gezogen sind und zwar Nr. 4, 6, 10, 14, 15 und 22. Sie stehen auf der Höhe der damaligen Zeit und reihen sich den besten Werken an. Die kirchlich feierliche Stimmung, das Anschwellen und Verklingen der Stimmen und die sich sanft durchziehenden Verzierungsnoten verleihen den Gesängen einen bezaubernden Reiz.

Vergleicht man damit die Kompositionen der um fünfzig bis sechzig Jahre späteren Zeit, so wird uns erst recht klar, wie grofs die Umwälzung gewesen sein muss, die im Stande war eine Kunstgattung, die durch ein Jahrhunderte langes Entwickeln in Fleisch und Blut übergegangen war, so dass selbst der Geringste es wagen konnte im gleichen Stile zu schreiben und eine Wirkung hervorzubringen, so zu vernichten, dass man von ihr sprach wie von einer Verirrung. Siehe Ambros 4. Bd. der Musikgeschichte, Seite 147 u. f.

(Fortsetzung folgt.)

Francesco Florimo's

(Schluss.)

Carafa, Michele (2021), geb. in Neapel den 17. Nov. 1787, st. (nach Peugin) den 26. Juli 1872 in Paris (?).

Casella, Pietro (353), geb. in Neapel 1776, st. den 12. Dez. 1844 ebendort.

Catugno, Francesco (617), geb. in Neapel 1782, st. ebendort d. 28. März 1847.

Ciccarelli, Angolo (888), geb. in Montono in den Abruzzen den 25. Jan. 1806.

Cimarosa, Domenico (442), geb. in Aversa d. 17. Dez. 1749, st. d. 11. Jan. 1801 zu Venedig.

Coccia, Carlo (528), geb. in Neapel im April 1782 (nach Pougin: den 14. April und st. in Novara d. 13. April 1873).

Conti, Carlo (677), geb. d. 14. Okt. 1797 in Arpino, st. d. 10. Juli 1868 ebendort.

Conti, Claudio (1065), geb. in Capracotta (Sannio) 1836.

Conti, Gioacchino, Sänger (2061) genannt Gizziello, geb. in Arpino um 1714, st. d. 25. Oktob. 1761 in Rom.

Cordella, Giacomo (2017), geb. in Neapel d. 25. Juli 1786, st. den 8. Aug. 1846 in Neapel.

Costa, Michele (894), geb. in Neapel den 4. Febr. 1807.

Cotumacci, Carlo (235), geb. in Neapel 1698, st. 1775 ebendort.

Curci, Giuseppe (902), geb. in Barletta d. 15. Juni 1808.

Duni, Egidio Romualdo (382), geb. in Matera d. 9. Febr. 1709, st. zu Paris 11. Juni 1775.

Durante, Francesco (219), geb. in Frattamaggiore 15. März 1684, st. in Neapel 13. Aug. 1755.

Fabrizj, Paolo (1083), geb. in Spoletto 1809, st. d. 3. März 1869 in Neapel.

Fago, Nicola (217), geb. 1674 in Taranto, st. in Neapel. Ein Magnificat trägt die Jahreszahl 1710.

Farinelli, Giuseppe (585), geb. in Este bei Padua den 7. Mai 1769, st. d. 12. Dez. 1836 in Triest.

Fenaroli, Fedele (408), geb. in Lanciano in den Abruzzen um 1732, st. in Neapel d. 1. Jan. 1818.

Feo, Francesco (668), geb. in Neapel. Die erste Oper schrieb er 1713 (L'Amor tirannico, ossia Zenobia), 1740 wurde er Lehrer am Conservatorium della Pietà de' Turchini. Weitere Nachrichten sind nicht bekannt.

Fighera, Salvatore (527), geb. zu Gravina an der Puglie um 1771, st. 1836 in Neapel.

Fiodo, Vincenzo (615), geb. in Taranto d. 2. Sept. 1782, st. in Neapel 1863.

Fioravanti, Valentino (587), geb. in Rom 1770, st. d. 16. Juni 1837 auf einer Reise in Capua.

Fiorillo, Ignazio (390), geb. in Neapel den 11. Mai 1715, st. in Fritzlar im Juni 1787.

Fischietti, Domenico (336), geb. in Neapel um 1729. Lebte noch 1810 in Salzburg.

Fornasini, Nicola (1075), geb. in Bari d. 17. Aug. 1803, st. am 24. Juni 1861 in Neapel.

Furno, Giovanni (347), geb. am 1. Jan. 1748 in Capua, st. am 20. Juni 1837 in Neapel.

Gallo, Ignazio (229), geb. in Neapel 1689 (1789 Druckfehler), Todesjahr unbekannt.

Gammieri, Erennio (1058), geb. in Campobasso d. 11. März 1836.

Gazzaniga, Giuseppe (337), geb. im Okt. des Jahres 1743 in Verona. Lebte noch um 1819 in Crema.

Giannetti, Rafaelo (1088), geb. zu Spoleto d. 16. April 1817.

Giosa, Nicola de (995), geb. zu Bari den 5. Mai 1820.

Gizzi, Domenico (263), geb. in Arpino 1680 (nach Fétis 1684), st. 1745 ebendort.

Greco, Gaetano (219), geb. 1680 in Neapel. Sein Todesjahr ist unbekannt.

Guglielmi, Pietro (398), geb. in Massa Carrara im Mai 1727, st. in Rom 19. Nov. 1804.

Insanguine, Giacomo, genannt Monopoli (340), geb. 1744 in Monopoli, st. in Neapel um 1795.

Jommelli, Nicola (270), geb. in Aversa 10. Sept. 1714, st. in Neapel 25. Aug. 1774.

Lablache, Luigi, Sänger (2067), geb. den 4. Dez. 1794 in Neapel, st. ebendort den 23. Jan. 1858.

Latilla, Gaetano (267), geb. in Bari um 1713, st. bald nach 1788.

Leo, Leonardo (547), geb. in San Vito degli Schiavi 1694, st. in Neapel 1745.

Lillo, Giuseppe (973), geb. in Galatina (Lecce) d. 26. Febr. 1814, st. d. 4. Febr. 1863 in Neapel.

Logroscina, Nicola (380), geb. in Neapel gegen 1700, st. daselbst gegen 1763.

Majo, Gianfrancesco de (342), geb. in Neapel um 1745, st. im Herbst des Jahres 1770 in Rom.

Majorano, Gaetano, detto Caffarelli, Sänger (2039) geb. in Bari den 16. April 1703, st. d. 30. Nov. 1783 in S. Dorato bei Neapel.

Mancini, Francesco (361), geb. in Neapel 1674, st. ebendort 1739.

Manfrocc, Nicola Antonio (629), geb. in Palmi (Calabrien) den 20. Febr. 1791, st. in Neapel 1813.

Manna, Gennaro (391), geb. in Neapel 1721, st. 1788 ebendort.

Marchetti, Filippo (1039), geb. 26. Febr. 1831 in Bolognola (Appeninen).

Marinelli, Gaetano (523), geb. in Neapel um 1760; lebte noch um 1811.

Mercadante, Saverio (640), geb. 1797 in Neapel, st. 13. Dez. 1870.

Mirate, Raffaele, Sänger (2108) geb. in Neapol d. 3. Sept. 1815.

Moretti, Giovanni (1079), geb. in Neapel 1807.

Mosca, Giuseppe (2139), geb. in Neapel um 1772, st. um 1839 in Messina.

Mosca, Luigi (2143), geb. in Neapel um 1775, st. ebendort den 30. Nov. 1824.

Niccolini, Giuseppe (2135), geb. in Piacenza 1771, st. ebendort im April 1843.

Niccolini, Luigi (2134), geb. in Pistoja um 1769, st. in Livorno 1829.

Paisiello, Giovanni (313), geb. in Taranto 1741, st. d. 5. Juni 1816 in Neapel.

Palma, Silvestro (524), geb. in Ischia um 1762, st. den 8. Aug. 1834 zu Neapel.

Parenti, Francesco Paolo (584), geb. in Neapel d. 15. Sept. 1764, st. in Paris 1821.

Pavesi, Stefano (610), geb. in Crema d. 5. Febr. 1778, st. ebendort den 28. Juli 1850.

Perez, Davide (386), geb. in Neapel 1711, st. in Lissabon 1778.

Pergolesi, Giov. Batt. (237), geb. in Jesi 4. Jan. 1710, st. 16. März 1736 in Pozzuoli.

Petrella, Errico (962), geb. in Palermo den 1. Dez. 1813.

Piccinni, Nicola (290), geb. in Bari um 1728, st. zu Passy den 7. Mai 1800.

Pistilli, Achille (1091), geb. in Montagano (Campobasso) im Juli 1820.

Porpora, Nicola Antonio (364), geb. in Neapel den 19. Aug. 1686, st. ebendort 1767.

Prota, Giuseppe (236), geb. in Neapel 1699, Todesjahr unbekannt.

Puzone, Giuseppe (1006), geb. in Neapel im Dez. 1821.

Raimondi, Pietro (619), geb. in Rom d. 20. Dez. 1786, st. ebendort d. 30. Okt. 1853.

Ricci, Federico (916), geb. in Neapel 1809.

Ricci, Luigi (837), geb. in Neapel d. 22. Juli 1821, st. d. 31. Dez. 1859 in Prag.

Rispoli, Salvatore (346), geb. in Neapel um 1736, nach Anderen um 1745, lebte um 1792 in Neapel.

Rossi, Lauro (948), geb. in Macerata gegen 1812.

Roxas, Emmanuele de (2156), geb. den 1. Jan. 1827 in Reggio (Calabrien).

Ruggi, Francesco (2125), geb. in Neapel d. 21. Oktob. 1767, st. ebendort den 22. Jan. 1845.

Ruta, Michele (1012) geb. gegen 1827 in Caserta.

Sacchini, Antonio Ma. Gasparo (418) geb. in Pozzuoli am 23. Juli 1734, st. in Rom den 8. Okt. 1786.

Sala, Nicola (562), geb. 1701 in Villaggio bei Benevento, st. 1800 in Neapel.

Sarmiento, Salvatore (991), geb. in Palermo 1817, st. d. 13. Mai 1870 in Neapel.

Sarri, Domenico (543), geb. in Trani 1678, Todesdatum unbekannt.

Savoja, Paolo (1096), geb. d. 17. Aug... 1820 in Magna Grecia (Locri).

Scarlatti, Allessandro (201), geb. 1659, gest. 24. Okt. 1725.

Scarlatti, Domenico (2011), geb. in Neapel um 1685, st. 1757.

Serrao, Paolo (1030), geb. um 1830 in Filadelfia (Calabrien).

Speranza, Allessandro (407), geb. zu Palma bei Nola um 1728, st. in Neapel d. 17. Nov. 1797.

Spontini, Gasparo Luigi (594), geb. in Majolati den 14. Nov. 1774, st. den 24. Jan. 1851 ebendort.

Stabile, Francesco (1077), geb. in Potenza um 1804, st. ebendort 1856.

Tarchi, Angelo (580), geb. in Neapel 1760, st. in Paris am 19. August 1814.

Terradellas oder *Terradeglias*, Domenico (264), geb. in Barcellona, wurde am 13. Febr. 1711 getauft, st. 1751 in Rom.

Traetta, Tommaso (393), geb. in Bitonto den 19. Mai 1727, st. in Venedig 6. April 1779.

Tritto, Giacomo (571) geb. 1735 in Altamura, st. d. 17. Sept. 1824 in Neapel.

Vento, Mattia (441), geb. in Neapel um 1740, st. in London nach 1778.

Vespoli, Luigi (1049), geb. d. 12. Januar 1834 in Avellino.

Viceconte, Ernesto (1054), geb. in Neapel d. 2. Januar 1836.

Vinci, Leonardo (230), geb. in Strongoli 1690, st. 1732 in Neapel.

Zingarelli, Nicola Antonio (473), geb. in Neapel d. 4. April 1752, st. zu Torre del Greco d. 5. Mai 1837.

Zoboli, Giovanni (2000), geb. in Neapel d. 22. Juli 1821.

Allerlei alte Neuigkeiten.

Das 18. Jahrhundert war unglaublich zank- und streitsüchtig und dabei von einer Derbheit und Grobheit, die uns heute in Staunen setzt. Das betraf nicht etwa die unteren Stände, nein, die Gelehrten- und Künstlerkreise. In Deutschland gab es damals keine Politik, sowenig es ein Bewusstsein der deutschen Zusammengehörigkeit gab. Alle unruhigen Köpfe, die heute von den politischen Fragen in Anspruch genommen werden und sich dort die Hörner ablaufen, tummelten sich damals in den Fächern der Kunst und Wissenschaft herum und wirkten einesteils reinigend, zum gröfsten Teile aber Hass und Zwietracht säend.

Beim Durchsehen von Almanachen des 18. Jahrhunderts fiel mir auch ein kleines Büchelchen in die Hand:

Musikalisches | Handbuch | auf das Jahr | 1782. | Alethinopel. |

In kl. 8°, 2 Bogen und 116 Seiten, welches ich nach langen Mühen im Forkel und Becker unter dem Namen Junker's verzeichnet finde. Ich möchte es aber nach sorgsamer Prüfung Johann Friedrich Reichardt zuschreiben. Doch davon weiterhin.

Dieses Handbuch sprudelt von übermütigem Humor und beifsender Satire und ist in Form eines Kalenders behandelt, mit Calendarium und Witterungsregeln, doch sind statt der Heiligen, damalige Musiker genannt. Dann folgen kurze, meist satirische Charakteristiken damaliger Musiker, alphabetisch geordnet. Darauf von Seite 73 ab kleinere meist satirische Artikel, wie: Vom Künstlerstolz; Seite 82: Aesthetik der Instrumentenverhältnisse. Hier werden die wichtigsten Instrumente in ernster Manier beschrieben. Darauf folgen Seite 97 Anektoden. Seite 103: Erfindungen. Seite 109:

Entwurf einer kleinen ausgesuchten musikalischen Bibliothek. Seite 113: Ein musikalisches Wunderkind (Crotch betreffend). Man weifs oft nicht ob der Verfasser im Ernst oder in Satire spricht, denn fast überall ist ein Anflug von letzterem zu bemerken. Ueber manchen Musiker damaliger Zeit schüttet er aber eine wahre Flut von Schmähungen aus. So heifst es Seite 12 über Forkel (in Göttingen):

„Auch einer der Egoisten im höchsten Grad, der sich nur in seiner eigenen Schöne gefällt, übrigens aber alles bekritikastert, und mühsam zur Nahrung der Affenliebe in Glucks Männerwerken Fehler ausspäht, und den schüchternen Andree anfährt, voll aufbrausender Hitze und unleidentlicher Zanksucht. Dabey — denn wahrlich wir sind unpartheyisch, und lieben blos reine Wahrheit, dabei fehlt es ihm nicht an gründlichen Kenntnissen, nur dass er ihnen den Geschmack zu sehr aufopfert, und durch Stolz verdunkelt. — Das Clavier spielt er wie Meister; und schon vor ungefähr zehn Jahren liefs er sich mit Beyfall in Gotha hören, wo wir das Vergnügen hatten, incognito Zuhörer zu seyn, und ihm unsern Beyfall zu schenken.“

Zur Erklärung diene folgender Herzenserguss Forkel's, der zwar erst einige Jahre später geschrieben wurde, doch die Stellung Forkel's zu Gluck sehr scharf zeichnet. In der Vorrede zum Almanach von 1789 von Forkel, schreibt er Seite VII: „Das am Ende befindliche Schreiben an einen Direktor der Französischen Oper soll dem unbefangenen Musikfreund fürs erste nur zum Theil zeigen, was für Maschinen man spielen liefs, um der Gluckischen Composition zur Iphigenie auf Aulis zu Paris ein Ansehen zu verschaffen, welches sie durch ihren wahren inneren Werth nie hätte erhalten können. Die aufgeklärtesten Franzosen waren eben dieser Meynung und sind es noch. Aber es gieng in Frankreich wie in Deutschland; ihre Stimmen wurden von der Menge, die mit einer Art von Wuth über alles herfällt, was den Schein der Neuheit hat, überschrieen, und ihre Wahrheit konnte nicht gehört werden.*) Die Epidemie scheint indessen nun wenigstens in Frankreich vorüber zu seyn. Der sel. Riedel, von Glucks Wohlthaten (er sagt zwar von seinen Tönen; diefs kann aber nicht seyn, weil er von

*) In Deutschland hat man sich nicht einmal mit einem einzigen Gluck begnügen wollen, sondern auch einen *Gluckium ante Gluckium* und einen *Gluckium secundum* creirt. Beyde wiegen indessen in meinen Augen hundert erste Glucke auf, und ich denke nicht, dass sie sich der ihnen wiederfahrnen Ehre sehr zu freuen haben. *Forkel.*

Tönen nichts verstand) entzückt, weissagte in der Vorrede zur neuen Auflage seiner Theorie der Künste von dem grofsen Ruhme seines Wohlthäters; ein Kenner, den weder Glucks Töne noch Wohlthaten entzücken, kann nun, ohne Gefahr zum falschen Propheten zu werden, weissagen, dass dieser so gewaltsam erzwungene Ruhm nicht lange mehr dauern werde. Man prophezeiht sonst grofsen musikalischen Meisterstücken, dass sie so lange dauern werden, als gute Musik dauere; wer kann diefs aber von Glucks Musik sagen, die nicht auf die Natur der Kunst gegründet, sondern nur eine Art von musikalischer Deklamation, und fast nichts mehr als eine Farbe ist, womit ein Zeichner seine Zeichnung illuminirt?" u. s. f. Weiterhin stellt er Gluck den „Walder" und den „Romeo und Julie" von Georg Benda gegenüber und gerät über letztere in Entzücken.

Aus dem Almanach fürs Jahr 1783 Seite 153 erfahren wir etwas über die Geld-Einnahmen Glucks. Dort heifst es unter Paris: „Die neue Oper des Ritters von Gluck, Narcifs und Echo, hat hier keinen Beyfall erhalten. Sie wurde daher nur wenigemale aufgeführt. Demohngeachtet soll sie ihm, nebst der Iphigenie in Tauris, 44,000 Livres (Francs) eingebracht haben, und das Pariser Theater soll ihm überhaupt im Ganzen 150,000 Livres werth gewesen seyn. Ein Preifs, der die Unannehmlichkeit, welche ihm verschiedene Schriftsteller durch ihre ungünstigen Beurtheilungen seiner Werke verursacht haben mögen, leicht vergüten kann."

Doch kehren wir zum musikalischen Handbuch vom Jahre 1782 zurück. dort heifst es über „Junker (in Kirchberg). Hat verschiedenes über die Tonkunst geschrieben, manches neue gesagt, manches alte wiederholt, und sich überhaupt einer Sprache bedient, die zwar Gefühl verräth, aber nicht dazu gemacht ist, Lehrsprache zu seyn. Uns gefällt indessen, dass er eine sinnliche Kunst — sinnlich behandelt hat. Wir enthalten uns, von seinen Compositionen zu urtheilen, weil er noch nichts öffentlich davon bekannt gemacht hat, und uns nur weniges im Manuscript zu Händen gekommen. Spielt übrigens ziemlich fertig und mit Ausdruck das Clavier; nur eine gewisse Wärme verleitet ihn vielleicht, nicht gewissenhaft genug durchgehends die angegebene Tactbewegung beyzubehalten. Warum ihn der Himmel aus seiner Sphäre herausgenommen, und zum Prediger gemacht habe, muss er selbst am besten wissen."

Karl Ludwig Junker studirte Theologie, beschäftigte sich aber viel mit Musik und gab sowohl musikliterarische als praktische Werke heraus. Seit 1779 bekleidete er zu Kirchberg die Stelle eines

Hofkaplans. Wie man ihn als den Verfasser des Handbuches halten konnte, der über sich selbst in der Weise sprechen soll, zeichnet die Kritiklosigkeit damaliger Zeit recht aus. Belehrend ist auch zu beobachten, wie die Späteren aus einem „soll“ und „glaube“ eine bewiesene Thatsache machen. Ich muss diesem aber noch vorausschicken, dass der damaligen Zeit es weit leichter war die Anonymität zu bewahren, denn man kannte noch nicht das für die Bibliographie so wertvolle Gesetz: Jede Druckschrift muss den Druckort und Verleger nennen — Dank diesem Polizeigesetze! Selbst Forkel, dessen erster Almanach von 1782 augenscheinlich persifliert werden soll und der mit aller Welt in Verbindung stand, kannte den Verfasser so wenig wie die Uebrigen. Nur Joh. Georg Meusel, Hofrat in Erlangen, sagt an irgend einer Stelle des gelehrten Deutschlands „Herr Hofkaplan Junker zu Kirchberg im Hohenlohischen soll der Verfasser dieses Almanachs seyn.“ Dieses „soll“ wird von Gerber, Neues Lexikon unter Junker, aber schon in „er gilt allgemein für den Verfasser des“ etc. verwandelt, obgleich er 1790 bei der Abfassung des älteren Lexikon noch keine Ahnung davon hatte. Becker, in seiner musikalischen Literatur Seite 194, schreibt es Junker schon ohne jegliches Bedenken zu und giebt nicht einmal die Anonymität an, sowie der Titelwortlaut, ebenso wie in Forkel's Literatur S. 202, falsch ist. Becker setzt aber noch die unwahre Bemerkung hinzu: Die Nachrichten über die Tonkünstler sind sehr oberflächlich und ein wahres Muster hinsichtlich der Lobhudeleien (sic?).

Warum ich aber gerade Reichardt als den Verfasser des Handbuches halte, dazu giebt er selbst die Mittel an die Hand. Reichardt befand sich damals in behäbiger Stellung am Berliner Hofe und hatte ein Alter, was zu solchem Unternehmen das passendste ist, er wurde nämlich am 25. September 1782 ein und dreifsig Jahr. Eine andere weiterhin bezeichnete Quelle aus demselben Jahre sagt: „Reichardt in Charlottenburg (bei Berlin) futtert Gänse, Enten und Hühner mit einer Hand, und componirt mit der andern Lieder, Sonaten, Cantaten etc. siehe seine Lebensgeschichte Heinrich Guldens“. (War ein unvollendet gebliebener Roman von Reichardt.) Reichardt ist also in obigem Handbuch von 1782, Seite 42, wie folgt erwähnt: „Reichardt (in Berlin)“ und darunter „l n m k r s u t y z a i o l l“ und so fort in zwei Zeilen. Das kann doch nur heifsen: Loben will ich mich nicht, tadeln noch weniger, doch meine Eitelkeit

gebietet mir, mich dort nicht unerwähnt zu lassen, wo die Ersten der Kunst genannt werden.

Recht charakteristisch für die streitlustige Zeit ist eine in demselben Jahre erschienene Fortsetzung, deren Quelle man eben nur in der Lust zum Polemisiren suchen kann, denn sie ist weder eine Antwort, noch eine Gegenschrift auf das Handbuch. Sie trägt den Titel:

Sichtbare und unsichtbare | *Sonnen- und Mondfinsternisse,* | *die sich zwar* | *im musikalischen* | *Handbuch oder Musikalmanach* | *fürs* | *Jahr 1782.* | *befinden,* | *aber* | *nicht angezeigt sind.* | (Vign.) | *Ebenfalls. zu Alethinopel.* |

In 8°, 16 Seit. Kgl. Bibl. in Berlin, an Tz 9716 das 3. Werk.

Anfänglich werden Ergänzungen zum Kalender gebracht und führe ich daraus einige Beispiele an, um die Schreibart zu kennzeichnen

Seite 5. „April. Hier steht ein Meisterzug! Marpurg passt auf den Monat und den Planetenleser vortrefflich. Seines eignen Sohnes musikalische Erziehung beweist das am besten. Der Vater hat eine Abhandlung von der Fuge geschrieben und der Sohn spielt das abscheulichste Zeug. Schade, dass sich hier. der Verfasser nicht selbst hergesetzt hat. Alsdannn wäre dieser Monat vollkommen."

Im Oktober, November, December (Seite 6) wird der Verfasser ermahnt, seine eigenen Klaviersachen und Liedersammlungen dagegen zu prüfen.

Den Verfasser kennen sie aber ebensowenig wie die Anderen. Nach der Vorrede nämlich haben sich mehrere an dem Geschreibsel beteiligt, denn es heifst am Ende derselben: „Wenn wir so viél Namen übergangen, so ist die Ursach, dass das Sternsehen (obgleich wir mehrere sind) die Augen verdirbt."

Sehr wunderlich sticht die philisterhafte Sprache bei dem Artikel „Forkel" ab, dort heifst es:

„Dass doch alle, welche anfangen die Wahrheit zu sagen, sich so bald von dieser rühmlichen Bahn, durch Ankapsen und Anblöcken zurückscheuchen lassen. Betritt sie wieder, braver Künstler! denn in deinem Buch ist Wahrheit."

Bei Junker's heifst es „Unterschreibe Forkels Urtheil in seiner musikalisch-kritischen Bibliothek". Dort werden im 3. Bande vom Jahre 1779, Seite 235, die beiden Schriften: „20 Komponisten, Bern 1776" und „Tonkunst, Bern 1777" von Junker, durch Forkel in der schärfsten, geradezu beleidigendsten Weise abgeurteilt. Dies mag wohl auch der Grund sein, weshalb man Junker für den Verfasser

obigen Handbuches von 1782 hielt, worin Forkel so schlimm wegkommt. Doch Forkel schuf sich durch seine schonungslosen Kritiken sehr viel Feinde.

Am besten trifft den humoristisch-satirischen Ton der bereits oben über Reichardt in Charlottenburg mitgeteilte Satz.

Auch das Schlussgedicht scheint offenbar auf Reichardt gemünzt zu sein, denn Königsthrone gab es damals in Deutschland nur einen und das war eben der preufsische, wo sich Reichardt befand. Es lautet:

Presto finale.

Grofs ist der Virtuosen Glück | In unserer Tage Lauf! | Sie spinnen wahrlich lauter Strick | Von Gold und Seide auf. | Zieht nur die Welt zu Fufse durch, | Und schmieret nur brav aus; | Kommt ihr an eines Königs Burg | So wird e'n Capellmeister draus. | Man hört ja gerne Schellenklang, | Gebell und Katzengeschrey, | Und Gänsegack und Eselsang, | Und frisst nur Kinderbrey. | Das Ohr der meisten Menschen ist, | Wie Eselsohr, gar grofs! | Darum bedenk's, mein frommer Christ, | Und werd' ein Virtuos. |

Mitteilungen.

* Mattheson schreibt am Schlusse seiner Ehrenpforte: „In Berlin gehet jetzt der Musik, wie es scheinet, eine solche Sonne auf, die dereinst unserer Ehrenpforte grofsen Zuwachs bringen wird.“ „„Der jüngere Herr Graun reiset künftigen Montag nach Welschland, um 4 Sängerinnen und 6 Sänger zur Kgl. Preufsischen Capelle anzunehmen. Der König hat ihm befohlen, mit einer jeden Person bis auf zweitausend Thaler jährlicher Einkünfte zu schliefsen. Er nimmt wirklich sechstausend Thaler an Wechselbriefen mit sich, zur Bestreitung der Reise und anderer Kosten. Wir werden bald das Glück haben, die Markgräfin von Bayreuth hier zu sehen, welche nebst den herrlichen musikalischen Eigenschaften, so man der Princessin von Oranien beileget, noch eine besondere Fähigkeit auf der Laute besitzet.“‘“ „So schrieb man mir aus Berlin, den 15. Julii 1740.“

* Burney macht im Jahre 1772 in seinen Reisebüchern (Bd. 2 p. 66) einmal die treffende Bemerkung: Die Deutschen sind in der That so weit in der Musik gekommen, und haben so manchen vortrefflichen Komponisten unter ihren Landsleuten, dass ich mich wundern muss, warum sie nicht Originalstücke (Opern) in ihrer eigenen Sprache schreiben und komponiren; oder, wenn sie ja Uebersetzungen haben müssen, warum sie diese Uebersetzungen nicht mit neuen Kompositionen versehen? Ebendort, p. 85, sagt er, dass nächst der italienischen Singart, die deutsche am wenigsten fehlerhaft und gemein ist vor allen andern Völkern in Europa. Burney hält sonst mit dem Tadel nicht zurück und ärgert sich oft über der Deutschen langsames Denkvermögen und ihre Grobheit. Ferner klagt er darüber, dass man überall, ja auch in England, die Singstimme mit zu starker Begleitung decke. Diese Klage ist also heute keine neue und es wird wohl stets an den Instrumentisten und nicht an den Komponisten gelegen haben.

* Interessant ist folgende Anzeige, die sich im 2. Bd. p. 575 von Marpurg's Hist. kritischen Beyträgen findet. Sie lautet: „Berlin. Den Herren Verlegern praktischer musikalischer Werke wird hiemit bekannt gemacht, wie ich gesonnen, die saubre und accurat gestochne Kupfertafeln zu dem vor einigen Jahren angemeldtem Fugenwerke meines sel. Vaters, des Capellmeisters Joh. Sebast. Bach, für einen billigen Preis aus der Hand zu verkauffen. Es belauft sich die Anzahl derselben auf etliche sechzig, und sie betragen am Gewicht an einen Centner. Von dem innern Werthe dieses Werks wird es unnöthig seyn, viel zu sagen, da das Andenken der Kunst meines sel. Vaters, besonders in der Fuge, von was für einer Art und Gattung sie auch seyn mogte, bey den Kennern dieser Arbeit noch nicht erloschen ist. So viel wird mir davon anzumerken erlaubt seyn, dass es das vollkommenste praktische Fugenwerk ist, und dass jeder Schüler der Kunst, mit Zuziehung einer guten theoretischen Anweisung, dergleichen die Marpurgische ist, nothwendig daraus lernen muss, eine gute Fuge zu machen, und also keinen mündlichen Lehrmeister, der sich das Geheimniss der Fuge oft theuer genug bezahlen lässet, zu seinem Unterrichte bedarf. Dieses Werk wurde bisher 4 Rthlr. das Exemplar verkauft. Es sind aber nur ungefähr dreyfsig Exemplare davon abgesetzet worden, weil es noch nicht überall bekannt ist; und, da mir meine Verrichtungen im Dienste Sr. Majestät nicht gestatten, mich in viele und weitläuftige Correspondenzen einzulassen, um es gehörig überall bekannt zu machen: so ist dieses die Ursache, warum ich mich entschlossen, mich davon gänzlich lofs zu sagen. Die Herren Liebhaber können sich schriftlich allhier nach Berlin an mich adrefsiren und versichert seyn, dass ich auf das erste annehmliche Gebot, das jemand thun wird, ihm ohne alle fernere Weitläuftigkeit und Umstände, die Tabellen (Tafeln) überlassen werde, damit durch desselben weitläuftigere Bekanntschaften, zum Besten des Publici, das Werk überall bekannt werde.
Berlin, den 14. September 1756. *Carl Philipp Emanuel Bach.*

* Ein Verzeichnis der in Breslau von 1725 bis 1734 aufgeführten Opern findet man in Mattheson's Ehrenpforte p. 374, verfasst von Johann Georg Hofmann, damals Organist in Breslau.

* Am 28. Juni wurde dem verstorbenen A. W. Ambros auf dem Grinzinger Friedhofe in Wien auf seinem Grabe ein Marmorobelisk mit seinem Portrait in Relief-Form von seinen Verehrern gesetzt.

* In der biographischen Skizze Jakob Regnart's, Seite 93 der Monatsh., wird Zeile 16 und 17 fälschlich gesagt, dass Regnart das Mariale von 1588 als Danksagung an die Mutter Maria gerichtet habe, für die Fürbitte um Erhaltung des Lebens seines Sohnes; es soll aber heifsen: für die Fürbitte um Erhaltung seines (nämlich Regnart's) Leben.

* Catalog CXXXIX des Antiquar. Bücherlagers von Fld. Butsch Sohn (A. Kuczynski) in Augsburg. Enthält von Nr. 400—429 ältere und neuere theoretische, geschichtliche und praktische Musikwerke.

* Als Mitglieder sind der Gesellschaft für Musikforschung beigetreten die Herren Dr. Theodor Frimmel in Wien und Dr. Zelle in Berlin.

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied", 2. Bd. Seite 61—68.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S.W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XII. Jahrgang. 1880.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. — Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 10.

Der Generalbass des 18. Jahrhunderts.

(Mit Musikbeilage I—VI.)

Kürzlich wurde mir eine Handschrift zur Begutachtung eingesandt, einesteils um das Alter derselben festzustellen, anderenteils um zu bestimmen, ob der ausgesetzte Generalbass aus älterer Zeit herrührt. Es waren einige Duette von Agostino Steffani für Sopran und Alt mit einer Klavierbegleitung (Pianoforte) versehen. Diese Begleitung, nach dem ursprünglich bezifferten Bass ausgesetzt, war so sachgemäfs und natürlich behandelt, dass sie allerdings einer sorgfältigen Prüfung wert war. Die Handschrift selbst war unfehlbar aus dem Anfange dieses Jahrhunderts, also etwa zwischen 1820 bis 1830 angefertigt, um aber das Alter des ausgesetzten Generalbasses zu bestimmen, bedurfte es sorgfältigerer Prüfung, obgleich schon bei oberflächlicher Kenntnis zu erkennen war, dass er um dieselbe Zeit entstanden sein muss, als die Handschrift. Dies letztere aber mit Beweisen zu belegen war nicht so leicht, da zugleich festgestellt werden musste, wie der Generalbass wohl aussehen würde, wenn er in älterer Zeit, also im 18. Jahrhundert angefertigt wäre.

Diese Frage führte mich auf den Klaviersatz des vorigen Jahrhunderts und griff ich zu dem Hauptrepräsentanten dieser Zeit und dem Generalbass-Spieler par excellence: Karl Philipp Emanuel Bach. Ein Vergleich zwischen der vorliegenden Handschrift und dem Bach'schen Klaviersatze war aufserordentlich lehrreich und zeigte deutlich, wie die Aelteren die Duette wohl begleitet hätten.

Ich ziehe einige der wichtigsten Momente hervor. Im älteren Klaviersatz herrscht die Drei- und Zweistimmigkeit vor und sehr selten werden vollstimmige Akkorde angewendet. Die Beweglichkeit der Stimmen ist sehr grofs und selbst im langsamen Tempo ist der Satz mit kleinen Noten überschüttet. Tritt einmal eine längere Note auf, so wird sie selten als Akkord, meist nur einstimmig gebraucht. Diese äufsere Eigentümlichkeit der Klavierstücke damaliger Zeit rührt zum gröfsten Teile von ihrer Handhaltung und ihrem dadurch bedingten Fingersatze her. Sie spielten nämlich mit ausgestreckten Fingern und gebrauchten ungern den 1. und 5. Finger. Eine Tonleiter spielten sie daher herauf mit 3 4 3 4 3 4 3 4, und herab mit 3 2 3 2 3 2 3 2. Jegliche Mehrstimmigkeit und die hiermit verbundene Spannung der Finger, also auch der Gebrauch des 1. und 5. Fingers, machte ihnen daher eine Unbequemlichkeit und sie gingen ihr so viel als möglich aus dem Wege. Obgleich nun schon Sebastian Bach den Gebrauch des Daumens unbedingt verlangte, so währte es doch bis an's Ende des Jahrhunderts, ja noch bis in's 19. Jahrhundert hinein, ehe die moderne Haltung mit gekrümmten Fingern allgemein wurde. Eigentlich bürgerte sie sich erst mit dem gänzlichen Verschwinden der Tangentenklaviere und Kielflügel ein. — Dies ist zugleich ein sehr triftiger Grund, warum Seb. Bach's Werke zu seiner Zeit so wenig Eingang fanden; sie waren den Zeitgenossen eben zu schwer. Eine ähnliche Erscheinung sehen wir bei Beethoven, während Haydn und Mozart viel gespielt wurden. —

Ein weiteres Merkmal fand ich in dem Gebrauch der kleinen Septime. Das 18. Jahrhundert kann ohne sie sehr gut fertig werden und ist noch gar nicht so erpicht jeden Schlussakkord mit dem Hauptseptimen-Akkorde einzuleiten, ja es genügt ihm gerade bei Schlüssen sehr oft die Zweistimmigkeit, wie h tr | g, während die
d d | g
Moderneren geradezu einen Missbrauch damit treiben und ganz besonders die vorliegende Handschrift.

Auch zur Liederliteratur des vorigen Jahrhunderts griff ich und fand dort die allerbeste Belehrung, besonders weil sie teilweis den bezifferten Bass anwendet, teilweis aber Lieder mit ausgesetzter Begleitung uns hinterlassen hat. O. Lindner's Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert, herausgegeben von Ludw. Erk (Leipzig 1871), giebt eine vortreffliche und reichhaltige Auslese der verschiedensten Behandlung der Begleitungen. Die Mehrzahl der Komponisten wählt die bequemere Art des bezifferten Basses (bis

Seite 121 der Musikbeilagen) doch darauf finden wir eine Reihe Lieder mit ausgesetzter Begleitung. Sie schliefst sich dem Klaviersatz der damaligen Zeit genau an und nur wenige Lieder machen davon eine Ausnahme und nähern sich bereits der moderneren Klavierbegleitung, so die drei Oden von Sack, Seite 124—128, dann eine Ode von J. Fr. Reichardt (Seite 153).

Der seit geraumer Zeit unter den Musikhistorikern lebhaft geführte Streit, wie der Generalbass des 17. und 18. Jahrhunderts zu behandeln sei und die Art wie er heute von diesem und jenem praktisch ausgesetzt wird, ist schwer mit Worten zu entscheiden. Die Einen wollen sich mit den einfachsten und dürrsten Akkorden begnügen, die Anderen versuchen Kunstwerke zu schaffen. Schon Praetorius sagt in seiner Syntagma, 3. Teil pag. 137: Einige vortreffliche Organisten in Italien und anderswo spielen den Generalbass streng nach Vorschrift: Schlag und Griff nach dem anderen und vermeiden jegliche freie Zuthat, was ich mir auch wohlgefallen lasse und man sonderlich keine Chromata und Semichromata anwende. Allein es deuchtet mich nicht so gar uneben, wenn der Organist, während der Sänger seine Passagen und Verzierungen vorträgt, fein simpliciter und einfältig von einem Clave zum andern, wie von einer Stufe zur andern allmälig fortschreite, auch zur Abwechslung die Motive der Singstimme imitire und sie gleichsam ein Echo mit einander machen. Doch soll Niemandem hierdurch eine Vorschrift gemacht werden, sondern wird einem Jeden, wie er es damit halten will, frei gestellt. So schrieb Praetorius im Jahre 1618. (M. f. M. X, 42.)

Mir will es bedünken als wenn heute beide Parteien zu weit gingen, die Einen geben zu wenig, die Andern zu viel und die Handschrift gab mir daher willkommenen Stoff, trotzdem sie an und für sich von wenig Wert ist, mich durch Vergleiche von der Praxis heutiger und damaliger Zeit zu überzeugen und zugleich den richtigen Weg, der auch hier wieder in der Mitte der auseinandergehenden Ansichten liegt, zu finden. Marpurg sagt einmal (Vorbericht zu seinen Historisch-Kritischen Beyträgen von 1754) „Noch fehlt es uns an einer Anweisung zur Singkunst, denn diejenigen Blätter, worinnen nichts weiter als die Abecedirung oder die Solmisation und die Zeichenlehre vorgetragen wird, darf man wohl nicht mit diesem Titel beehren.“ Ebenso ist es mit dem Generalbass-Spielen. Unzählige Werke erschienen damals mit dem Titel: „Die Anfangsgründe den Generalbass auf dem Clavier nach Zahlen zu spielen“, schlägt

man aber so ein Werk auf, so ist es auch weiter nichts als die Abecedirung der ersten Begriffe der Harmonielehre. Mozart's Bearbeitungen der Händel'schen Oratorien werden mit Vorliebe als Mustervorlagen vorgeführt, wie der Generalbass des 18. Jahrhunderts auszusetzen sei, und doch kann es keinen unglücklicheren Beweis geben, denn so hat Händel seine Oratorien nie aufgeführt. Mozart ist der Revolutionär, der alles Althergebrachte über den Haufen stürtzt, den Generalbass zum Fenster hinauswirft, die gestreckten Finger beim Klavierspielen verlacht und seine fünf Finger tapfer gebraucht. So wenig wie Sebastian Bach für seine Zeit mafsgebend ist, so wenig ist es Mozart. Das sind Propheten welche die Zukunft verkünden.

Das lebendige Beispiel ist der beste Lehrmeister, und daher habe ich meine Untersuchungen in den beifolgenden Musikbeispielen praktisch vergegenwärtigt und das am meisten Zutreffende und Belehrende gewählt. Der ausgesetzte Generalbass zu den Steffani'schen Duetten gewährt den Vorteil: ohne Prätension, ohne historische Grübelei und Mutmafserei entstanden zu sein, und hat wahrscheinlich einen recht musikalischen Dilettanten zum Verfasser — darauf weisen die often Ungeschicklichkeiten in der Führung der Stimmen und im Gebrauche der Septimen-Akkorde hin — der in seinem einfach natürlich musikalischen Sinne sich zu seiner eigenen Erbauung eine „Pianoforte"-Begleitung gemacht hat und leichter das Richtige traf als alle Musikgelehrten der Neuzeit. Die Begleitung schliefst sich mit einer Natürlichkeit an die Singstimmen an, unterstützt sie und füllt die fehlenden harmonischen Töne aus, bewegt sich mit Leichtigkeit und Ungezwungenheit, dass man sich kaum eine andere Art denken kann. Wenn sie daher auch nicht einen Generalbass des 18. Jahrhunderts wiedergiebt, so trifft sie doch im Gewande des 19. Jahrhunderts die Art so richtig, dass sie zum Muster dienen kann.

Zu den mitgeteilten Beispielen habe ich nur noch hinzuzufügen, dass die beiden Bach'schen Klaviersätze aus seiner 4. Sammlung Clavier-Sonaten und freye Fantasien etc. von 1783 und die Lieder aus Lindner's Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert, Musikbeilage Seite 165 und 151, entnommen sind. *E.*

Ein feste Burg.

(Mit Musikbeilage, Nr. VII.)

Die Melodie des Liedes: „Ein feste Burg ist unser Gott" ist zusammengesetzt ans einzelnen Melodiegängen des gregorianischen Choralgesanges im V. Kirchentone.*) Zuerst fiel mir die Zeile: „Der alt böse Feind" namentlich auf, welche ganz notengetreu dem „Gloria" an Engelfesten entlehnt ist. Ich sah in Folge dessen genauer nach und fand auch im Uebrigen eine auffallende Aehnlichkeit (resp. Uebereinstimmung) mit gregorianischen Gesangsweisen. Die Melodie des Liedes selbst reproducire ich nach einer Handschrift Walther's, des kurf. sächs. Kapellmeisters und musikalischen Freundes Luther's. Sie steht in der für Luther gefertigten Sammlung geistlicher Lieder vom Jahre 1530 (siehe Otto Kade's Luther-Codex, Dresden 1873).

Die Melodieen des gregorianischen Chorals stehen im „Graduale Romanum", Lüttich, 1854.

Niederkrüchten. *W. Bäumker.*

Zarlino als harmonischer Dualist.

(Dr. Hugo Riemann.)

Für diejenigen, welchen das Wesen des harmonischen Dualismus noch nicht bekannt ist, will ich kurz bemerken, dass es sich darum handelt, zwei Principien der Consonanz aufzustellen, das der Durconsonanz und der Mollconsonanz, welche jedoch nicht als einander fremde disparate, sondern als einander vollkommen gegensätzliche, als die beiden Pole desselben Princips erschienen. Die in dem heutigen Codex der Musikwissenschaft, Helmholtz Lehre von den Tonempfindungen, entwickelte Begründung der Harmonie kennt nur die eine Seite dieses Princips, nämlich die Beziehung der Durconsonanz auf die Obertonreihe. Natürlich kann dieselbe nur eine unzulängliche Erklärung der Mollconsonanz ergeben; der Mollaccord erscheint als ein „getrübter" Duraccord, seine Consonanz ist keine vollkommene, ist überhaupt keine. Es ist nicht recht abzusehen, weshalb nicht auch die Einführung von *eis* oder *f* statt *e* im C-Duraccord nur als eine Trübung der Durconsonanz erscheint, d. h. als etwas dem C-Mollaccord ähnliches; denn nicht darin, dass die einzelnen Intervalle des Zusammenklangs consonant sind ($c:g$, $c:e$, $e:g$) sondern im verschmelzen der Elemente des Accordes in der

*) Siehe „das deutsche Sanctus", S. 14.

Einheit eines gemeinsamen Grundtones (von welchem alle Obertöne sind) sieht Helmholtz das Wesen der Consonanz. $c : \bar{e} : g$ findet seine Einheit in $_1C$, von welchem alle drei Töne Obertöne sind:

$$_1C \,..\, C \,..\, G \,..\, c \,..\, \bar{e} \,..\, g$$

Wird nun statt $\bar{e}$ ein *es* eingeführt, so ist der Effekt die Störung der Einheit gerade so wie bei Einführung von *f* statt $\bar{e}$. Wie man es auch anfangen mag, es muss ein vergebliches Bemühen sein, dem Mollaccorde Einheit abzugewinnen, wenn man ihn im Dursinn betrachtet. Deshalb beziehen die harmonischen Dualisten die Mollconsonanz auf eine Tonreihe, welche von den einfachsten Intervallen zu den komplizirteren fortschreitend sich nach der Tiefe erstrecken (siehe Musikbeilage VIIIa).

Diese Reihe der Untertöne ist das volle Gegenbild der Reihe der Obertöne (siehe VIIIb), wie das umgekehrte Verhältnis der Schwingungszahlen und Saitenlängen ausweist. Die sechs ersten Töne der Obertonreihe stellen den Duraccord und die sechs ersten Töne der Untertonreihe den Mollaccord dar. Vor dem Erscheinen meiner „Musikalischen Syntaxis" (1877) galt M. Hauptmann für den Begründer der Auffassung des Mollaccordes als polaren Gegensatzes des Duraccordes, seitdem aber Tartini; jetzt muss ich von neuem die Aufstellung dieser Dualität der harmonischen Auffassung um 200 Jahre weiter zurückverlegen, da sie bereits Zarlino, der Vater der modernen Musiktheorie, in seinen „Istitutioni harmoniche" (Venedig 1558) mit der wünschenswertesten Klarheit und Entschiedenheit giebt. Zarlino stellt dort im 30. Kapitel des ersten Buches (Gesammtausgabe der Werke Zarlino's von 1589, 1. Bd. S. 50) die beiden Reihen einander gegenüber in der Figur:

EQVALITA
et
Principio dell' Inequalità.

Proportioni privative e rationali	Proportioni di equalità	Proportioni positivi e reali
1 Subdupla		1 Dupla
2 Subsesquialtera		2 Sesquialtera
3 Subsesquiterza		3 Sesquiterza
4 Subsesquiquarta		4 Sesquiquarta
5 Subsesquiquinta		5 Sesquiquinta
6 Subsesquisesta		6 Sesquisesta
7 Subsesquisettima		7 Sesquisettima
8 Subsesquiottava		8 Sesquiottava
9 Subsesquinona		9 Sesquinona
10 Subsesquidecima		10 Sesquidecima

Die links herunterlaufenden *Proportioni privative* sind die Brüche $^1/_1$, $^1/_2$, $^1/_3$, $^1/_4$, $^1/_5$ bis $^1/_{10}$; die rechts herunterlaufenden oder richtiger hinauflaufenden *Proportioni positive* die ganzen Zahlen 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. Da Zarlino nicht an Schwingungszahlen sondern an Seitenlängen denkt, so ergiebt die links laufende Reihe die zehn ersten Obertöne und die rechts laufende die zehn ersten Untertöne. Das *Proportioni di equalità*, welches in der Mitte herunterläuft, weist darauf hin, dass die einander gegenüberstehenden Intervalle dieselben sind. Wir können daher die Tabelle folgendermafsen modernisiren (die erste links = C, die rechts = c''' angenommen, siehe Musikbeilage VIII c).

Da die Bezeichnung *proportioni reali* hier der Untertonreihe zufällt und mit *proportioni rationali* die der Obertonreihe bedacht werden, so wird man nicht herauslesen können, dass Zarlino den Duraccord für etwas natürliches und den Mollaccord für etwas gemachtes hielt; die Bezeichnungen beziehen sich jedoch einfach auf die mathematischen Ausdrücke: die Untertöne erscheinen als einfache Vervielfachungen, die Obertöne als Bruchteilungen. Deshalb nennt auch schon Zarlino den Duraccord einfach *divisione armonica*, den Mollaccord *divisione aritmetica*, wie später Tartini. Wenn hiermit die Priorität der dualistischen Auffassung für Zarlino sehr genügend bewiesen scheint, so will ich noch zum Ueberfluss darauf hinweisen, dass Zarlino auch schon nur eine Art der Terz kennt und dem Mollaccord nicht eine kleine Terz giebt, sondern die grofse Terz von oben. (Vergl. Istitutioni III. XXXI, tutto l'opere I., p. 222: „perciocho quando si pone la Terza maggiore nella parte grave, l'harmonia si fa allegra et quando si pone nell' acuto, si fa mesta.") Er nennt die Terz des Dur- und Mollaccordes nicht der Gröfse sondern der Lage nach verschieden (ibidem: „non differenti di proportione ma di luoge"). Ein Freund der reinen Molltonart ist er für seine Person nicht und eine Folge vieler Mollaccorde erscheint ihm zu melancholisch („farebbe il concento molto maninconico"). Das zum Beweise, dass der Dualismus in der Harmonielehre so alt ist wie die Erkenntnis der Bedeutung des Dreiklangs.

Mitteilungen.

* Die *Musica sacra* von *Witt* veröffentlicht in einer der letzten Nummern dieses Jahrganges die Regeln und Statuten eines im Stadtarchiv zu Andernach a. Rh. befindlichen Bruderschaftsbuches der neuen Bruderschaft von der heiligen Cäcilia von 1601, welches einst dem dortigen Franziskanerkloster

angehörte und den Zeitraum von 1588—1694 umfasst. Einen Abdruck davon bringt auch Böckeler's Gregorius-Blatt Nr. 8 Seite 91. Dieser Cäcilien-Bruderschaft gehörten geistliche und weltliche Mitglieder an und bestand ihr Hauptzweck in gemeinschaftlich musikalischen Uebungen und Aufführungen in der Kirche; verfolgte also denselben Zweck wie unsere heutigen Singakademien oder Gesangvereine.

* Bei meinem letzten Besuch der Insel Rügen auf Mönchgut, hörte ich vorüberziehende Fischer aus der Prorer Wiek das nachweislich aus dem 15. Jahrhundert stammende Lied singen — nein, brüllen, denn sie waren arg betrunken: „*Es wollt ein Mägdlein Wasser holn bei einem kühlen Brunnen*“ (Ott 1534, Forster 1540. Böhme Nr. 60). Ich habe mir später alle Mühe gegeben bei nüchternen Fischern Kunde über dieses und andere Lieder zu verschaffen, besonders aber die Melodie zu obigem Liede kennen zu lernen, doch stumm und zurückhaltend blieb ihr Mund. Sie gestanden mir selbst zu, dass sie nur singen, wenn sie lustig sind, d. h. wenn sie über den Durst getrunken haben. Im Winter dagegen sollen die jungen Burschen bei ihren Zusammenkünften singen, doch bekam ich endlich aus einem Burschen heraus, dass ihre Lieder in einem gedruckten Buche stehen, d. h. es sind moderne Schullieder. Zu sehen habe ich aber das Buch nicht bekommen. Der gemeine Mann auf dem Lande bewahrt dem Städter gegenüber eine Zurückhaltung, die bis an's Feindliche streift. Jede dieser Fragen hält er für einen Eingriff in seine Privatangelegenheiten und da hilft weder Zureden noch Bitten. Etwas Aehnliches fand ich in Tirol. Der Tiroler ist für gewöhnlich stumm, schon das Bergesteigen zwingt ihn dazu, und ich habe nur ein einziges Mal auf der hohen Salve bei einem Kirchfeste, in der Gaststube des kleinen Wirtshauses, zwei vom Weine lustige Tiroler beobachtet, die sich selig umschlungen, mit durchdringend greller Stimme — fast einer Locomotiv-Pfeiffe ähnlich — in den höchsten Fistellagen mit Brustton ihre volkstümlichen Lieder sangen. Die Melodieen notirte ich mir, doch vom Texte war keine Spur zu erkennen, und eine Frage hätte sie aufgeschreckt und genügt, sie in ihrer quasi Verzückung zu stören. Ihr Mund wäre so verschlossen gewesen wie derjenige der Fischer auf Mönchgut. Die Tiroler Lieder haben unter einander eine grofse Aehnlichkeit, man könnte sie für Varianten einer Urmelodie halten. Sie scheinen stets von Zweien gesungen zu werden, doch ordnet sich keiner dem Anderen unter, sondern klettern förmlich über einander hinweg, so dass sie dadurch in eine uns fast unerklärliche Höhe gelangen. Nur noch einmal auf meinen often Besuchen in Tirol hörte ich auf der Eisenbahn auf München zu (von Tirol aus) einen jungen schmucken Burschen im Eisenbahnwagen ganz leise die Tiroler Weisen pfeiffen.

* Les Mélodies Grégoriennes d'après la tradition par le R. P. Dom. Jos. **Pothier**, Moine hénéd. de l'abbaye de Solesmes. Tournay, Desclée Lefebvre et Cie. (Fb., Herder.) 1880. VIII et 268 pp. Lex. 8°. 8 Mk. Kritik darüber im Literarischen Handweiser zunächst für das katholische Deutschland, Nr. 270, von W. Bäumker.
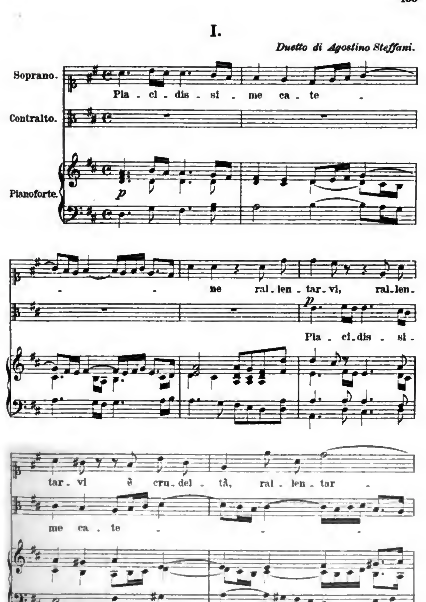
* Für die einstige Geschichte der Richard Wagner'schen Oper „Lohengrin“ ist ein Aufsatz in der Vossischen Ztg., Berlin den 24. Aug. 1880 im Hauptblatt von Wert.
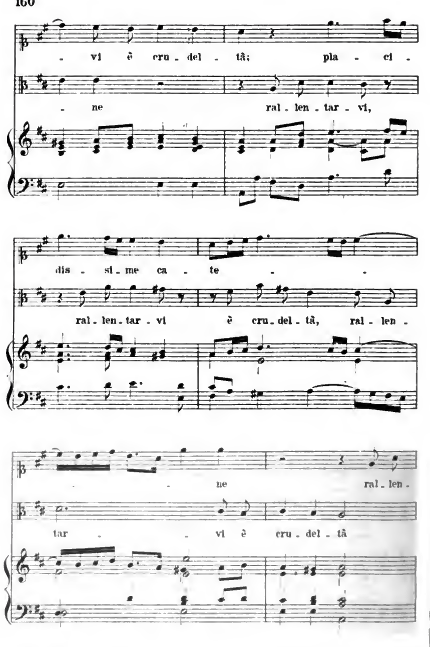
* Hierbei eine Musikbeilage I—VIII und „Das deutsche Lied“, 2. Bd. S. 69—76.
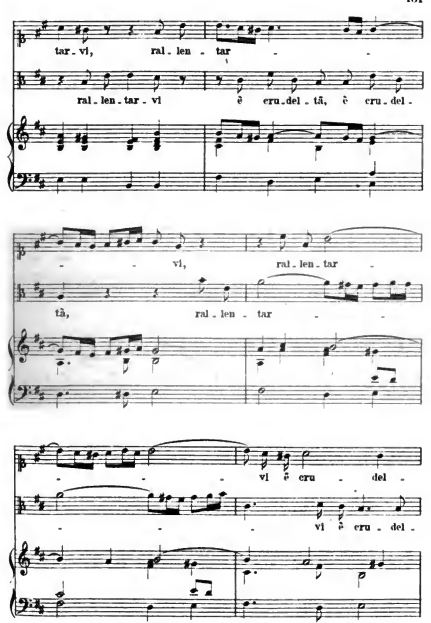
Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S.W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.
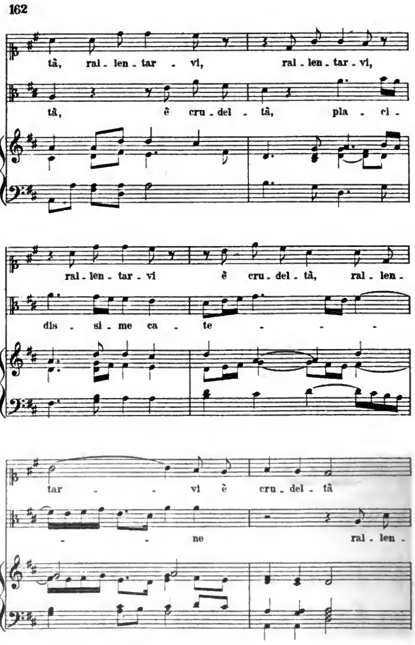
I.
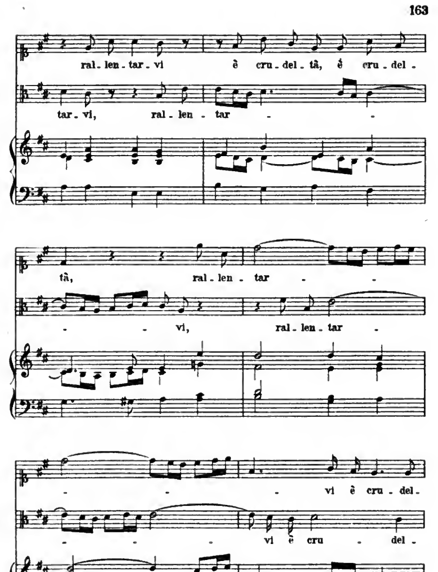
Duetto di Agostino Steffani.




vi è cru - del - tà; pla - ci -
- ne ral - len - tar - vi,
dis - si - me ca - te
ral - len - tar - vi è cru - del - tà, ral - len -
ne ral - len -
tar - vi è cru - del - tà


tar - vi, ral - len - tar - -
ral - len - tar - vi è cru - del - tà, è cru - del -
- - vi, ral - len - tar -
tà, ral - len - tar - -
- - - vi è cru - del -
- - - vi è cru - del -


tà, ral - len - tar - vi, ral - len - tar - vi,
tà, è cru - del - tà, pla - ci -
ral - len - tar - vi è cru - del - tà, ral - len -
dis - si - me ca - te - - - -
tar - - vi è cru - del - tà
- - ne ral - len -


ral - len - tar - vi è cru - del - tà, è cru - del -
tar - vi, ral - len - tar - -
tà, ral - len - tar - -
- - vi, ral - len - tar -
- - - vi è cru - del -
- - - vi è cru - del -

mf

tà Ha per - du - to og - ni suo be - ne, chi ri -

tà Ha per - du - to og - ni suo
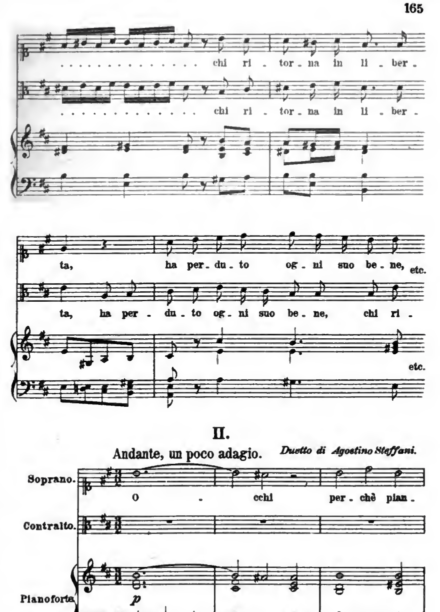
mf
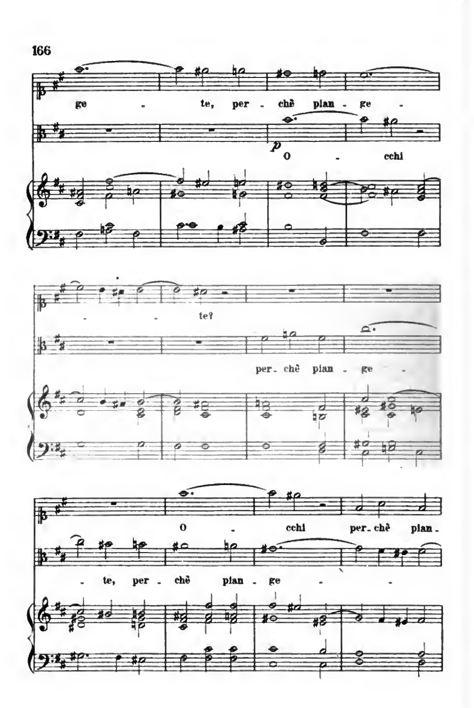
tor - na, chi ri - tor - na in li - ber -
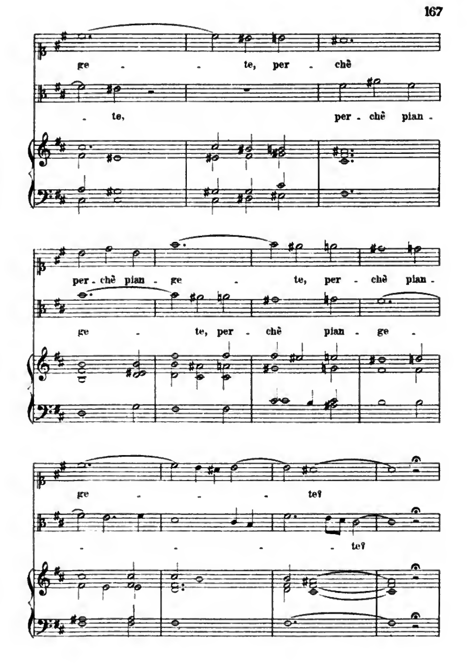
be - ne, chi ri - tor - na, chi ri - tor - na in li - ber -
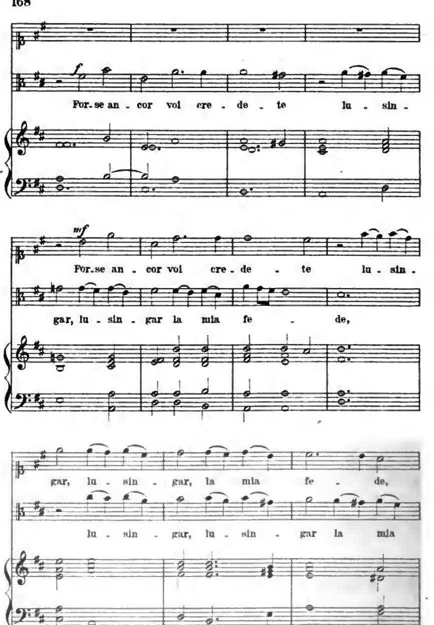
tà, ...
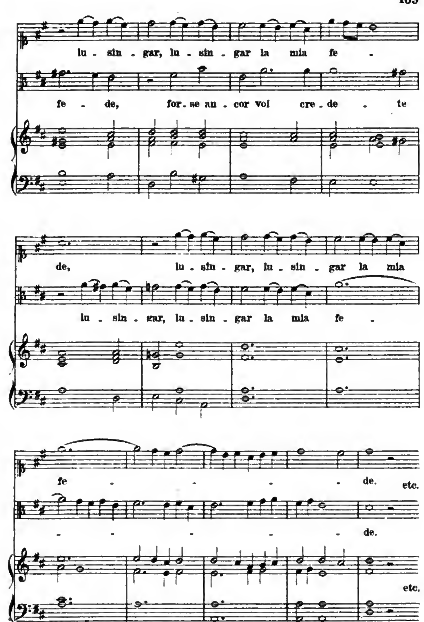
tà, ...


. . . . chi ri - tor - na in li - ber -
. . . . chi ri - tor - na in li - ber -
ta, ha per - du - to og - ni suo be - ne, etc.
ta, ha per - du - to og - ni suo be - ne, chi ri -
etc.
II.
Andante, un poco adagio.
Duetto di Agostino Staffani.
Soprano.
O - cchi per - chè pian -
Contralto.
Pianoforte
p
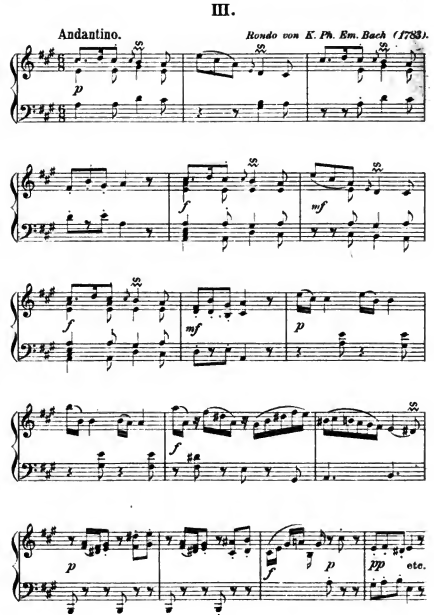

ge
te, per - chè pian - ge
p
O - cchi
te?
per - chè pian - ge
O - cchi per - chè pian -
te, per - chè pian - ge


ge - - te, per - chè
- te, per - chè pian -
per - chè pian - ge - te, per - chè pian -
ge - te, per - chè pian - ge -
ge - - - te?
- - - - te?
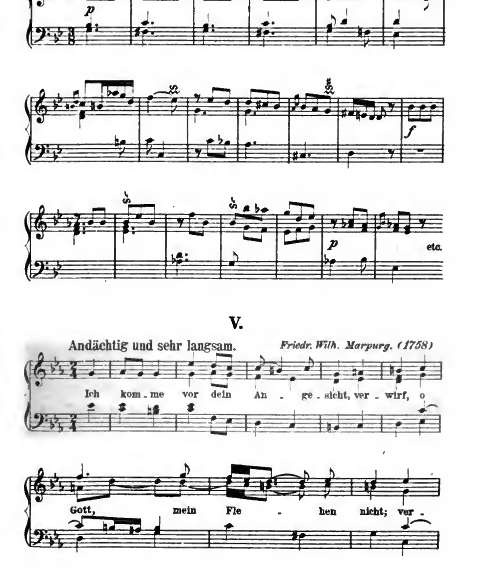

For-se an - cor voi cre - de - te lu - sin -
For-se an - cor voi cre - de - te lu - sin -
gar, lu - sin - gar la mia fe - de,
gar, lu - sin - gar, la mia fe - de,
lu - sin - gar, lu - sin - gar la mia
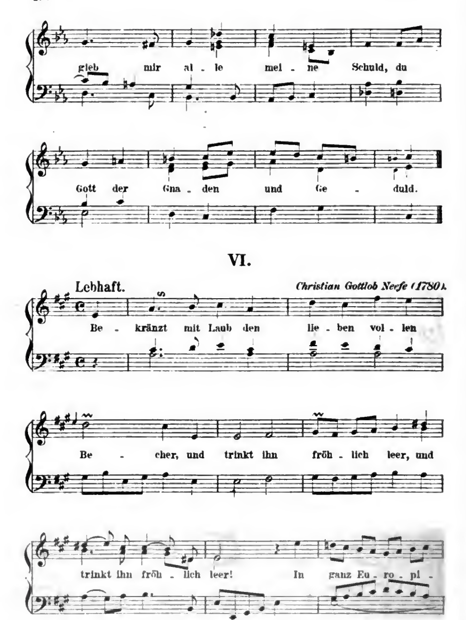

lu - sin - gar, lu - sin - gar la mia fe -
fe - de, for - se an - cor voi cre - de - te
de, lu - sin - gar, lu - sin - gar la mia
lu - sin - gar, lu - sin - gar la mia fe -
fe - - - - - de. etc.
- - - - - de.
etc.
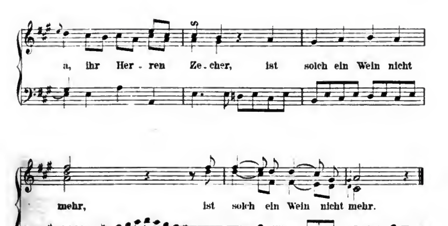
III.



IV.


Larghetto e sostenuto.
Ebendaher.
p
f
p
etc.
V.
Andächtig und sehr langsam.
Friedr. Wilh. Marpurg. (1758)
Ich kom - me vor dein An - ge - sicht, ver - wirf, o
Gott, mein Fle - hen nicht; ver -


gieb mir al - le mei - ne Schuld, du
Gott der Gna - den und Ge - duld.
VI.
Lebhaft.
Christian Gottlob Neefe (1780).
Be - kränzt mit Laub den lie - ben vol - len
Be - cher, und trinkt ihn fröh - lich leer, und
trinkt ihn fröh - lich leer! In ganz Eu - ro - pi -



VII.

Ein feste Burg.

Melodie nach der Handschrift J. Walther's.

Ein fe - ste Burg ist un - ser . . . Gott Ein gu - te Wehr
Er hilft u.s.w.

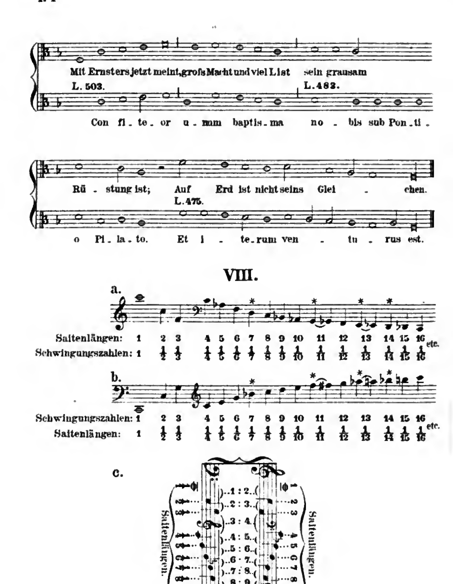
L. 502. *(Graduale Romanum.)* L. 475.

Et ex pa - tre na - tum. Et i - te - rum

und Waf - fen, Der alt . . . . . bö - se Feind

L. 501.

ven - tu - rus est. Glo - ri - a . . . .


Mit Ernsters jetzt meint, grofs Macht und viel List sein grausam
L. 503.
L. 482.
Con fi - te - or u - num baptis - ma no - bis sub Pon - ti -
Rü - stung ist; Auf Erd ist nicht seins Glei - chen.
L. 475.
o Pi - la - to. Et i - te - rum ven - tu - rus est.
VIII.
a.
Saitenlängen: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 etc.
Schwingungszahlen: 1 1/2 1/3 1/4 1/5 1/6 1/7 1/8 1/9 1/10 1/11 1/12 1/13 1/14 1/15 1/16 etc.
b.
Schwingungszahlen: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 etc.
Saitenlängen: 1 1/2 1/3 1/4 1/5 1/6 1/7 1/8 1/9 1/10 1/11 1/12 1/13 1/14 1/15 1/16 etc.
c.
Saitenlängen.
1 : 2. 2 : 3. 3 : 4. 4 : 5. 5 : 6. 6 : 7. 7 : 8. 8 : 9. 9 : 10.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Saitenlängen.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XII. Jahrgang. 1880.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 11.

Chronologisches Verzeichnis der Druckwerke Teodoro Riccio's.

1567. (*Versal:*) Tenore | (*Blättchen*) Di Theodoro Riccio (*Blättchen*) | Maestro Dolla Capella Di Santo | Nazaro Di Bressa | Il Primo Libro Di | **Madrigali** A Cinqve Voci Novamente | (*Petit:*) Da lui composti & per Antonio Gardano stampati & dati in luce | (*Versal:*) Libro (*Druckerstock*) Primo | (*Petit:*) In Venetia Appresso di | Antonio Gardano | 1567. |

5 Stb. in kl. quor 4⁰. Dedicirt Magnifico atque illustri Comiti Alfonso Capreolo Dno. Suo semper observandissimo Theodorus Riccius. S. P. D. Am Ende der Bücher der Index über 30 Nrn. alphabetisch geordnet mit Einschluss der Teile.

Exemplar: Staatsbibl. in München, kompl.

Inhalt, 5voci.

1. A che gemir amanti. Bl. 7.
2. Altiero sol, 2. p. Le vive voci. Bl. 8.
3. Amor che sempre. Bl. 27.
4. Amor se li tuoi dardi. Bl. 14.
5. Che fai, che pensi, 2. p. De non rinovellar. Bl. 6.
6. Com' esser puo ch'io viva. Bl. 20.
7. Come vostra belta. Bl. 26.
8. Fonte soave, 2. p. Le dolicate man. Bl. 18.
9. Gia tempo fu signora, 2. p. Ch'or chiaro. Bl. 22.
10. Hor poi ch'amor. Bl. 21.
11. Italia mia, 2. p. Rettor del ciel. Bl. 28.
12. L'alta belta, 2. p. So mira con begli occhi. Bl. 24.

13. Mentre ch'intorno giro. Bl. 3.
14. Non è pena maggior. Bl. 4.
15. O vaghi ed amorosi, 2 p. Venite leggiadretti. Bl. 16.
16. Pien d'un vago pensier, 2. p. Ben sio non erro. Bl 10.
17. Quai martiri signora. Bl. 19.
18. Superbi colli, 2. p. Teatri Archi, 3. p. Cosi se ben un tempo. Bl. 12.
19. Vivace amore, 2. p. Gite rime novelle. Bl. 1.

1567a. (*Versal:*) Basso | (*Blättchen*) Di Theodoro Riccio (*Blättchen*) | Maestro Della Capella de Santo | Nazaro di Brescia. | Il Primo Libro | (*Petit:*) de **Madrigali** a Sei Voci, Con Tre a Sette & Tre a Otto | & Vno a Dodeci, Nouamente dati in Luce. | (*Versal:*) A Sei (*Drz.*) Voci. | (*Petit:*) In Venetia Appresso di Antonio Gardano. | 1567.

Die kgl. Staatsbibl. in München besitzt nur den Bassus, in kl. quer 4⁰, dedicirt Al Monsignor Vincenzo Gonzaga, Priore di Bariletto. Gez. vom Komponisten. Am Ende des Druckes der Index.

1. Amor poi che non vole, 6 voc. Bl. 11.
2. Chi strinse mai, 6 voc. Bl. 12.
3. Crudel di che peccato, 6 voc. Bl. 9.
4. Deh non mostrate amore, 6 voc. Bl. 13.
5. Gioir è vita vera, 6 voc. Bl. 6.
6. Gloriosi intronati, 6 voc. Bl 1.
7. Haimo dove 'l bel viso, 6 voc. Bl. 3.
8. Hauend' in liborta, 6 voc. Bl. 18.
9. Il dolor del partire, 6 voc. Bl. 7.
10. Io vo fra me pensando, 6 voc. Bl. 14.
11. Madonna se nel core, 6 voc. Bl. 2.
12. Ma poi ch' indegnamente, 6 voc. Bl. 18.
13. Ma sol mi duol, 6 voc. Bl. 16.
14. O beata del ciel, 6 voc. Bl. 8.
15. O dolce servitu, 6 voc. Bl. 20.
16. Qual sara mai, 6 voc. Bl. 10.
17. Quant' era meglio amore, 6 voc. Bl. 4.
18. S'amor altro non è, 6 voc. Bl. 17.
19. Si come il sol, 6 voc. Bl. 15.
20. Vivete liete, 6 voc. Bl. 5.

Dialoghi.

21. La vagha pastorella, 7 voc. Bl. 23.
22. Quanto la fiamma, 7 voc. Bl. 22.
23. S'amor non è, 7 voc. Bl. 21.
24. Che debb' io far, 8 voc. Bl. 26.
25. Nasco la pena mia, 8 voc. Bl. 25.
26. Pace non trovo, 8 voc. Bl. 24.
27. Lasso me ch'ad un tempo, 12 voc. Bl. 27.

1576. (*Versal:*) Sacrae **Cantiones**, Qvas | Vvlgo Motecta Vocant, Qvinqve, Sex, Et | Octo Vocvm, Tvm Viva Voce, Tvm Etiam Omnis

Ge- | neris Instrvmentis Cantatv Commo- | dissimae, Avtore | *(Petit:)* Theodoro Riccio Brixiano Italo, Illustrissimi atque Excellentissimi Principis | ac Domini, Domini Georgij Friderici, Marchionis Brandoburgensis, Stetiniae, | Pomeraniae, Cassubiae, Prussiae & c. Ducis chori Musici Magistri. | Bez. des Stb. | *(Versal:)* Cvm Gratia Et Privilegio Caesareae Maiestatis Ad Annos Sex. | *(Petit:)* Impressae Noribergae, in Officina typographica Katharinae, Theo- | dorici Gerlachij relictae Viduae, & Haeredum | Joannis Montani. | M. D. LXXVI.

6 Stb. in kl. quer 4°. Dedic. Georg Friedrich von Brandenburg, datirt „in Epipha: Domini, Anno 1576 (das ist der 6. Januar 1576)."

Exemplare: Ritterakademie in Liegnitz, kompl. — Gymnasialbibl. in Brieg (fehlt VI. vox). — Staatsbibl. in München kompl. — Landesbibl. in Kassel, kompl. in 2 Exempl. — Univ.-Bibl. in Upsala, kompl. — Bibl. der Nikolaikirche in Berlin. — Rathsschulbibl. in Zwickau: A. T. B. VI vox.

Inhalt:

1. Hic est dies praeclarus, 5 voc.
2. 2. p. Dies sanctificatus.
3. Hei mihi Domine, 5 voc.
4. Ego sum resurrectio, 5 voc.
5. Quam pulchri sunt, 5 voc.
6. Aperi oculos tuos Domine, 5 voc.
7. Ave vivens hostia, 5 voc.
8. Vidi conjunctos viros, 5 voc.
9. 2. p. Vidi Angelum Dei.
10. O admirabile commercium, 5 voc.
11. Beatus Laurentius orabat, 5 voc.
12. 2. p. Beatus Laurentius clamavit.
13. Iste Sanctus pro lege Dei, 5 voc.
14. Libera me Domine, 5 voc.
15. O quam gloriosum est regnum, 5 voc.
16. Gaudent in coelis, 5 voc.
17. Hodie nobis coelorum rex, 5 voc.
18. 2. p. Gloria in excelsis.
19. Istorum est enim regnum, 6 voc.
20. Congratulamini mihi, 6 voc.
21. 2. p. Recedentibus discipulis.
22. Pater noster, qui es in coelis, 6 voc.
23. 2. p. Ave Maria gratia plena.
24. Virgo prudentissima, 6 voc.
25. Hodie completi sunt, 6 voc.
26. Peccantem me quotidie, 6 voc.
27. Visita quae sumus Domine, 6 voc.
28. O magnum mysterium, 6 voc.
29. 2. p. Ave Maria gratia plena.

30. Hic est praecursor dilectus, 6 voc
31. O sacrum convivium, 6 voc.
32. Ergo etiam regem, 6 voc.
33. Magnum haereditatis, 6 voc.
34. O stupor et gaudium, 6 voc.
35. 2. p. In te signis radians.
36. Levita Laurentius, 8 voc.
37. Angelus autem Domini, 8 voc.
38. 2. p. Erat autem aspectus.
39. Psalle coelica modulis, 8 voc.
40. 2. p. Ergo fac stabile.

1577. *(Versal:)* Il Primo Libro | Delle **Canzone** Alla Na- | politana A Cinqve Voci, Con Alcvne | Mascharate Nel Fine A Cinqve Et A Sei, | Novamente Date In Lvce. | *(Petit:)* Di Theodoro Riccio Bresciano Italiano, Maestro di Capella del Illustrissimo & Ec- | cellentissimo Signor Prencipe, il Signor Georgio Friderico, Marchese di Brandenburgo, Duca di Pru- | scia, Stetin, Pomerania, Casubia, Vandalia, & di Slesia à Jegendorf, Burggrauio | di Norimbergo, & Prencipe della Rugia. | Bez. d. Stb. | Con Priuilegio di S. M. Cesarea, per Sei Anni. ‖ *(Versal:)* In Norimberga. | *(Petit:)* Appresso Catherina Gerlachin & Heredi di | Giouanni Montano .| cb. b. LXXVII. |

5 Stb. in kl. quer 4°. Dedic. Sign. Francisco Maria Vialardo Gentil homo Vercelleso. Gez. v. Komp. Onolspac allo 1. di Febbr. 1577. Folgt der Index.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin, kompl. — Ritterakademie in Liegnitz, kompl. — Staatsbibl. in München, kompl. — Landesbibl. in Kassel, kompl. — Bibl. der Marienkirche in Elbing, kompl. — Stadtbibl. in Danzig, kompl.

Canzoni alla napotitana a 5 voci:

Nr. 1. Dhe lasciati basciar.
„ 2. Viver non posso piu.
„ 3. Chiamo la mort' haime.
„ 4. Fa pur l'amor cor mio.
„ 5. Non voglio in donna.
„ 6. Mamma mia cara.
„ 7. Chi vol vedere tutte le bellezze.
„ 8. Privo son d'ogni ben.
„ 9. Sto core mio se fusse di diamante.
„ 10. Dardi d'amor son donna
„ 11. Di vedo e mi vogli inamorare.
„ 12. Poi che pato per te tanto dolore.
„ 13. Che cosa 'l mondo mai saria.
„ 14. Donna voi mi parete.
„ 15. Piu bella sete assai.

Nr. 16. Vita mia cara, vita saporita.
„ 17. O Dio che potriafar.
„ 18. Fiorite vall' amene d'ogni dolcezza.
„ 19. Sola trovai la pastorella.
„ 20. O faccia che rallegra.
„ 21. O faccia d'una luna.
„ 22. Signora a gli occhi miei.
„ 23. Come possio morir se non ho vita.
„ 24. Per che mi fai languir.

Mascharata a 5:

„ 25. Donno leggiadro che gran vogl' havete.
„ 26. Madonna siam' alcuni.
„ „ 2. p. Venuti siam 'a fine.
„ 27. Alla morte de sorzi.
„ 28. Quanto pan far volete.

Mascharata a 6:

„ 29. Ble ble ble ble chiel chiol o la chila (in Alto die VI. parte).

Ballata a 6:

„ 30. D'una bella mattina. — Dhe non mi dar. — Ella non vols' udire.

1579 a. *(Versal)* Liber Primvs | **Missarvm** Qvatvor | Qvinqve Et Sex Vocvm, | Recens In Lvcem Aeditvs. | *(Petit:)* Authore. | *(Versal:)* Theodoro Riccio Brixiano Italo, | *(Petit:)* Illustrissimi & excellentissimi Principis ac Domini D. Georgij | Friderici, Marchionis Brandenburgensis, Ducis Prussiae, & c. | Chori Musici Magistro. | Bez. des Stb. ‖ *(Versal:)* Regiomonti Borvssiae | *(Petit:)* in officina Georgij Osterbergeri: | Anno M. D. LXXIX. |

5 Stb., D. A. T. B. V et VI. vox, in kl. quer 4°. Dedic. Stephano Regi Poloniae, gez. vom Komp. Regiomonti 4. Id. Juli 1579.

Exemplare: Stadtbibl. in Breslau, kompl. — Gymnasialbibl. in Brieg, fehlt Tenor. — Univ.-Bibl. in Upsala, kompl.

Inhalt:

1. Missa: Sancta & immaculata, 4 voc.
2. „ Clementissime Sancte, 4 voc.
3. „ Visita quesumus, 5 voc.
4. „ Dirigatur Domine, 5 voc.
5. „ Ludovicus Dux Wirtenbergensis, 5 voc.
6. „ Vidi turbam magnam, 6 voc.

1579 b. *(Versal:)* **Magnificat** Octo | Tonorvm, Quatvor, Qvinqve, Sex Et Octo Vocvm | *(Petit:)* recens in lucem aedita, | Authore | *(Versal:)* Theodoro Riccio *(etc. wie bei den Missae 1579)* | Bez. des

Stb. ‖ *(Versal:)* Regiomenti Borvssiae | *(Petit:)* in Officina Georgij Osterbergeri, | Anno M. D. LXXIX. |

5 Stb. in kl. quer 4°: D. A. T. B. V. et VI. Dedic. Augusto Duci Saxoniae, gez. vom Komp. Regiomonti 4. Cal. Nov. 1579.

Enthält 8 Magnificat I.—VIII. toni 4 voc., 8 Magnificat I.—VIII. toni 5 et 6 voc. und I. toni, I. toni, VI. toni 8 voc.

Exemplare: Stadtbibl. in Breslau: D. A. T. B. Quinta & Sexta Vox, 5 Stb. — Bibl. der Marienkirche in Elbing, kompl. — Gymnasial-Bibliothek in Brieg, fehlt Tenor. — Univ.-Bibl. in Upsula, kompl.

(Schluss folgt.)

Hommel's Psalter.

(Julius Richter.)

Der Psalter nach der deutschen Uebersetzung D. Martinus Luthers für den Gesang eingerichtet von Friderich Hommel, Bezirksgerichsrat zu Ansbach. Zweite, überarbeitete Auflage. Gütersloh, C. Bertelsmann, 1879. Oktav, 215 SS. Text, 35 SS. Notenbeilage.

Der Herausgeber dieses Buches gehört nächst Karl v. Winterfeld und Gottlieb Freiherrn von Tucher zu den seltenen Juristen der neueren Zeit, welche die vergrabenen Schätze altkirchlichen Gesanges durch wissenschaftliche Forschung und praktische Handreichung der Gegenwart wieder bekannt und nutzbar zu machen suchen. Hommel's Gebiet ist der liturgische Gesang. Vielgebraucht ist seine „Liturgie lutherischer Gemeindegottesdienste“, Nördlingen 1851; ebenso sein Psalter, welcher zuerst 1859 erschien. Der Text der Luther'schen Psalmenübersetzung, welcher den besten älteren Bibelausgaben entnommen ist, wird hier für den Gesang nach den altkirchlichen Psalmentönen so bequem als möglich zurechtgelegt. Jeder Psalmvers ist zeilenweise in zwei durch einen Asteriscus getrennte Halbverse abgesetzt, wie sie, gemäfs dem Charakter der hebräischen Dichtung, aus dem Ebenmafs der Versglieder sich ergeben und einen zwischen zwei Chören wechselnden Gesang erfordern. Diese Zeilenabteilung ist nicht nach subjektivem Gefühl, sondern nach der Interpunktion des hebräischen Urtextes vorgenommen worden. In den Schlussworten jedes Halbverses sind diejenigen Silben, welche nach der melodischen Natur der Psalmentöne als Merksilben von musikalischer Bedeutung sind, durch fetten Druck ihrer Vokale für das Auge des Sängers hervorgehoben. Zu den Psalmen kommen die in den Geschichts- und prophetischen Büchern

der heil. Schrift zerstreuten dichterischen Stücke, namentlich aus dem neuen Testament die dem älteren liturgischen Gebrauch anch auf protestantischer Seite angehörenden Lobgesänge des Zacharias (Benedictus), der Maria (Magnificat) und des Simeon (Nunc dimittis). Ausführliche sachliche Unterweisungen, Psalmentabellen u. s. w. geben Anleitnng für die praktische Ausführung. Eine musikalische Beilage enthält die Psalmentöne mit Orgelbegleitung in einfachen kirchlichen Harmonieen, sowie eine Auswahl einstimmiger Antiphonen zu den Psalmen je nach den Tagen und Zeiten des Kirchenjahres.

Die bisherigen Bemerkungen gelten beiden Ausgaben des Werkes. Die vorliegende neue Bearbeitung benutzt mit sorgfältiger Erwägung his in's kleinste die inzwischen gewonnenen Ergebnisse der Wissenschaft und der Erfahrung. Die Silbenverteilung in den Schlussfällen der Versglieder, die Anpassung der schweren Textsilben an die nach dem Charakter der Melodie betonten Noten und der leichten Silben an die unbetonten Noten bietet manche Schwierigkeiten dar. Es liegt dies in der Forderung, welche hier gestellt wird, dass der naturwüchsige, ungezwungene sprachliche Rhythmus der prosaischen Rede nach einem musikalischen Schema sich ordnen soll. Es liegt dies aber auch in der Natur der deutschen Sprache. Die lateinische Sprache mit ihren knappen Formen nnd ihren vorherrschend soneren Tönen lässt sich für den rezitierenden Gesang bequem handhaben; weniger bequem die deutsche, welche bei ihrer gröſseren modulatorischen Beweglichkeit und bei dem mannigfacher abgestuften Lautgewicht ihrer Bestandteile neben einer Fülle vollwichtiger, klangreicher Silben auch sehr viele leichte, tonlose Silben und auſserdem eine groſse Anzahl halbwichtiger, mitteltöniger Silben besitzt, welche nach dem jedesmaligen Bedürfnis der Aussprache ebensowohl als Hebungen wie als Senkungen im Redeflusse aufgefasst werden können. Wörter wie Uebelthäter, Erdboden, aufgerichtet, Gerechtigkeit, ewiglich u. s. w. haben auf einer Silbe einen Hauptton, auf einer andern einen Nebenton, und letzterer muss, wie in der deutschen Metrik, so auch im Psalmengesange, sehr oft accentuiert werden, wenn man mit dem Texte auskommen will; ebenso einsilbige Wörter von geringem Lautgewicht, z. B. von, in, mich, da, dass, ist, sind, wird u. s. w., auch der Artikel der, die, das, bisweilen selbst Flexionssilben müssen im Gesange als betonte behandelt werden, wenn die Silben gehörig untergebracht werden sollen. Dazu kommt, dass die tonlosen Silben oft an einer Stelle sich dermaſsen häufen, dass im Interesse des Wohllautes eine Reduktion

derselben wünschenswert erscheint, daher eine derselben, welche es allenfalls verträgt, in diejenige Stelle der Melodie gerückt werden muss, welche eine Hebung erfordert; z. B. Ps. 46, 5: Da die heiligen W**o**hnungen des H**ö**chsten sind: hier würden auf die vorletzte Senkungsstelle drei Silben zusammenfallen, daher man vorzieht zu betonen: Wohnung**e**n des H**ö**chsten sind. Andrerseits müssen oft entschieden betonte Silben für den Gesang als unbetonte behandelt werden, zumal wenn zwei dergleichen dicht nebeneinander stehen; so das Wort „Schuld" in Ps. 34, 23: Und alle, die auf ihn trauen, werden k**e**ine Schuld h**a**ben. In dieser Silben-Anordnung, namentlich da, wo die Ausgänge der Versglieder nicht trochäisch (oder daktylisch) sind, bestehen zwischen den Bearbeitern des vorliegenden Gegenstandes mannigfache Differenzen. Auch Hommel's Betonungen werden oft unnatürlich erscheinen; doch wird man sich meistens überzeugen, dass nicht anders verfahren werden konnte. Wie soll man z. B. Verszeilen wie diese: Ihr Inwendiges ist Herzeleid (Ps. 5, 10), Und was er zusaget, das hält er gewiss (33, 4), Und sehen das Licht nimmermehr (49, 20), So bist du doch, Gott, allezeit meines Herzens Trost und mein Teil (73, 26) in ihren Ausgängen für den Gesang zurechtlegen? Hommel accentuierte in der 1. Aufl.: Ihr Inw**e**ndiges ist H**e**rzeleid, in der 2. Aufl.: Ihr Inwendig**e**s ist H**e**rzeleid; in beiden Auflagen; Und was er zus**a**get, das h**ä**lt er gewiss; man kann auch vorschlagen: d**a**s hält **e**r gewiss. In solchen Fällen lässt sich höchstens darum rechten, welches von zwei Uebeln das geringere sei; und so wird man noch an vielen andern Stellen trotz sorgsamster Abwägung des Lautgewichtes der Silben keine Betonung erzielen, welche als die absolut richtige bezeichnet werden kann. Solche Schwierigkeiten liegen, wie in der Natur des Gegenstandes überhaupt, so auch in der Fassung der Lutherschen Uebersetzung, welche für den Gesang nicht berechnet ist und deren Abänderung, obwohl dieselbe oft leicht und naheliegend wäre, mit Rücksicht auf die Gemeinde nicht ratsam erscheint. Uebrigens machen sich derartige Härten der Betonung im Gesange weniger fühlbar als im Sprechen. Auch verschwinden dieselben unter der Fülle desjenigen Stoffes, welcher für den Gesang sich bequem zurechtlegt. Doch wird der weniger Kundige wohlthun, einem bewährten Führer zu folgen. Jedenfalls lässt Hommel von wohlberechtigten sprachlichen, prosodischen und ästhetischen Grundsätzen sich leiten und hat nach dieser Seite hin die neue Bearbeitung vielfach geändert und meistens verbessert.

Neu eingeführt hat der Herausg. in diese 2. Aufl. den **accentus acutus**, welcher durch die Regeln der Psalmodie und des vortragenden liturgischen Gesanges überhaupt gefordert wird, in der 1. Aufl. aber aus Gründen der Opportunität noch unberücksichtigt geblieben war. Es betrifft das diejenigen Fälle, in denen das erste Glied eines Psalmenverses mit einem einsilbigen oder fremdsprachigen Worte schliefst (intonatio in pausa correpta). In diesem Falle wird, bei Anwendung gewisser Psalmentöne, unter Weglassung der letzten Note der Melodie mit der vorletzten geschlossen. Solche Schlusssilben, welche den acutus erhalten sollen, hat der Herausgeber nicht blos durch fetten Druck des Vokals, sondern auch durch das darübergesetzte Merkzeichen ∧ kenntlich gemacht, aufserdem aber für den Fall der Anwendung solcher Psalmentöne, welche den acutus nicht gestatten, stets die beiden vorangehenden Hebungssilben für das Auge hervorgehoben. Doch hat Hommel die bezüglichen Regeln des lateinischen Psalmengesanges teils **beschränkt**, teils **erweitert**, und zwar in wesentlicher Uebereinstimmung mit dem vielbelesenen Kenner und Bearbeiter der Lehre von den Kirchenaccenten, Justus W. **Lyra**, dessen Schrift über Andreas Ornithoparchus im Jahrg. 1878 S. 105 ff. d. Bl. angezeigt wurde. Während nämlich im lateinischen Psalter Schlusswörtchen, wie *sum*, *est*, *sunt* den acutus empfangen, schliefst Hommel die einsilbigen Formen der Hülfszeitwörter *sein*, *haben*, *werden* von dieser Regel aus und behandelt dieselben als Enclitica, welche keinen eigenen Accent haben. Nur wenn eine Form von „sein“ nicht blofse Copula zwischen Subjekt und Prädikat, sondern für sich selbst Prädikat ist, giebt er dem Worte den acutus, z. B. Du aber bleibest wie du bîst, Ps. 102, 28.

Gewiss kann es nur gebilligt werden, wenn für einen deutschen Singepsalter das geschichtlich Ueberlieferte nicht um seiner selbst willen konserviert, sondern in Bezug auf sachliche Berechtigung und praktische Brauchbarkeit geprüft wird. Allein wenn das historische Prinzip nun einmal eine Korrektur empfängt, so kann man noch einen Schritt weiter gehen. Mit demselben Rechte können auch andere einsilbige Schlusswörter, wenn sie im sprachlichen Rhythmus entschieden in der Senkung stehen, als enklitische aufgefasst und vom acutus ausgenommen werden, z. B. *mich* Ps. 3, 4; *sich* 14, 5; *uns* 44, 27; *sein* = seiner 37, 13; *sie* 69, 19; *um* 5, 7; *an* 31, 18; *hin* 105, 17; *auch*: Jes. 38, 15 u. a. Auch das selbständig prädikative Zeitwort *sein*, ist keineswegs immer betont, und der Nachdruck, den das „bîst“ in dem obigen Beispiel hat, liegt nicht in der

prädikativen Bedeutung, sondern in der sachlichen Beziehung auf „bleibest".

Die Erweiterung, welche der Herausg. den gangbaren Regeln gegeben hat, besteht darin, dass nicht blos einsilbige betonte Schlusswörter wie Gott, Teil, thut, schlug, sondern auch mehrsilbige, welche den Ton auf der letzten Silbe haben, z. B. Gesetz, Gebet, bekannt, gehört, heraus im Gesange mit dem acutus versehen werden. Dieses Verfahren entspricht durchaus einem Bedürfnisse der deutschen Sprache, während in der lateinischen derartige Betonungen kaum vorhanden sein dürften. Und hierin, nämlich in dem Bedürfnis, scharf betonte Schlusssilben auch musikalisch hervorzuheben, liegt meines Erachtens der Sinn, den die Anwendung des acutus, soweit ich sehe, überhaupt hat. In Verszeilen wie: Herr, höre mein Gebêt, Meine Seele ist stille zu Gôtt, spricht man unwillkürlich die letzte Silbe in erhöhtem und verschärftem Tone aus. Diese Steigerung des Redetones soll auch im Gesangstone ihren entsprechenden Ausdruck empfangen. Am Schlusse des 2. Versgliedes, in der Termination, verzichtet man darauf, weil hier die Melodie ihren Schluss hat, den man durch Abschneidung eines Tones nicht verstümmeln darf, wie denn auch auf dem verwandten Gebiete des choralmäfsigen Lesens liturgischer Texte es wenig üblich ist, den Punkt, welchem die Schluss-Cadenz in der Psalmodie analog ist, durch den accent. acutus verdrängen zu lassen. Dagegen im Ausgange des 2. Versgliedes, in der Mediation, wo die Melodie noch im Flusse ist und nur einen relativen Ruhepunkt hat, ist jenes Verfahren angänglich, ohne die Melodie wesentlich zu alterieren, obwohl nicht bei allen Psalmentönen. Im 1., 3. und 7. Tone hindern teils die Bindungen, teils der Umstand, dass die letzte Senkungsnote eine Steigerung des Tones bringt.

1. Ton (ferial): a . . . . **b** a **g** a
Danket dem Herrn, denn **e**r ist fr**e**undlich.
3. „ „ $\bar{c}$ . . . . **$\bar{d}$** $\bar{c}$ **h**a $\bar{c}$
7. „ „ $\bar{d}$ . . . . **$\bar{f}$** $\bar{e}$ **$\bar{d}$** $\bar{e}$

Solche aufsteigende Tonwendungen von g zu a, von a zu $\bar{c}$, von $\bar{d}$ zu $\bar{e}$ verschaffen sich gröfsere Geltung als abwärts gehende, daher hier der Schlusston nicht so leicht abgeschnitten werden kann. Und wollte man ihn dennoch abschneiden, so würde die hervorzuhebende Textsilbe durch die letzte Hebungsnote keine Schärfung empfangen, der Zweck also nicht erreicht werden. Dagegen bei den übrigen Psalmentönen ist der Tonfall in der Mediation für jenes Verfahren wie geschaffen.

2. Ton (ferial): f . . . . . **g** f
Lobe den Herrn, meine Seele
4. „ „ a . . . . **g** a **h** a
5. „ „ c̄ . . . . . **d̄** c̄
6. „ „ a . . . . **a** g **a** f
8. „ „ c . . . . . **d̄** c̄

Hier zeigt die letzte Hebungsnote jedesmal eine Steigerung, die folgende Senkungsnote einen Abfall des Tones, somit eine genaue Nachahmung des Sprechtones bei trochäischem Ausgange: — ‿ Hochton, Tiefton.

Schliefst nun das Versglied nicht mit einem Trochäus, sondern mit einer scharf betonten Silbe, so ist die Vorstellung die, dass der Text eine Abschneidung, eine Verkürzung erfahren hat: dass zwar die Hebungssilbe des Trochäus vorhanden, die Senkungssilbe aber abgeschnitten ist. Dem entsprechend verfährt man auch in der Melodie: man schneidet die letzte Senkungsnote weg und schliefst mit der letzten Hebungsnote.

2. Ton: f . . . . . . **g**
Singet dem Herrn ein neues Lied
4. „ a . . . . . **g** a **h**
5. „ c̄ . . . . . . **d̄**
6. „ a . . . . . **a** g **a**
8. „ c̄ . . . . . . **d̄**

Hiernach würde der acutus überhaupt nur bei solchen Schlusssilben resp. einsilbigen Wörtern anzuwenden sein, welche eine entschiedene Betonung haben.

Ist diese Anschauung richtig, so erklärt es sich auch, weshalb die hebräischen Wörter (meist Eigennamen) nach den Regeln des acutus behandelt werden. Denn an sich hat die Regel keinen Sinn, dass hebräische oder überhaupt fremdsprachige, lateinisch nicht deklinierbare Wörter den acutus empfangen sollen. Spricht man aber die hebräischen Wörter nach hebräischer Betonung aus, d. h. legt man den Ton auf die letzte Silbe, welche zugleich lang ist, wie das bei den meisten in den Psalmen vorkommenden Eigennamen der Fall ist, so wird jene Regel verständlich. Die Griechen, soweit sie nicht eigne entsprechende Bezeichnungen besafsen oder die hebräischen Namen griechisch umformten, ahmten die hebräische Betonung nach; sie sprachen (Accent stets auf der letzten Silbe): Siôn, Jakôb, Israêl, Davîd, Abraâm, Aarôn, Benjamîn, Hierusalêm u. s. w. Selbst Segolatformen wie Säbach, Malchizädek betonten sie

Zebeó, Melchisedék; und auch in anderen Wörtern, welche den Ton auf der vorletzten Silbe haben, wie Ephrájim, Kórach, Kenáan, accentuierten sie die letzte Silbe. Die Lateiner nahmen zwar im übrigen meist die griechische Aussprache hebräischer Wörter herüber, verliefsen aber die Betonung, indem sie dieselbe nach ihrer Weise umgestalteten. Dennoch behielten sie die bezügliche musikalische Regel bei, wie für den Psalmengesang, so für die liturgischen Lesetöne, und dehnten dieselbe auch auf griechische, lateinisch nicht flexionsfähige Wörter aus, wie z. B. Paralipomenon. Wir Deutsche folgen der Aussprache der Lateiner; wir sprechen Zíon, Jákob, Bénjamin, Jerúsalem u. s. w. Der lateinische Psalmengesang ist durch Tradition und rituelle Vorschrift an jene Regel gebunden; für den deutschen Psalmengesang aber liegt kein Grund vor, ein Verfahren beizubehalten, dessen sachliche Voraussetzung weggefallen ist. Mag die vorstehende sprachgeschichtliche Darlegung überall richtig sein oder nicht, so wird es jedenfalls dem deutschen Psalmensänger, zumal wenn er nicht hebräisch versteht, stets unnatürlich und als ein die praktische Ausführung erschwerendes Moment erscheinen, wenn er genötigt wird, im Gesange Wörter als Oxytona zu behandeln, welche nach allgemein angenommener deutscher Aussprache keine Oxytona sind. Ich schlage daher vor, für die hebräischen Wörter, soweit sie nicht, wie der Name Ham Ps. 106, 22, einsilbig sind und deshalb unter jene Regel fallen, die Anwendung des acc. acutus überhaupt aufzugeben.

Durch irgend einen Umstand, welcher vom Herausg. in einer Anmerkung mit Bedauern erwähnt, aber nicht näher erläutert wird, ist in dem vorliegenden Psalter bei sämtlichen hebräischen Wörtern, wo sie im Ausgange des 1sten Versgliedes stehen, diejenige Bezeichnung, welche für den Gesang den acutus vorschreibt, unterlassen und so durch ein eigentümliches Zusammentreffen mein Wunsch bereits im voraus erfüllt worden. Ueberhaupt haben, wie es scheint, einige der Grundsätze, nach denen bei der Silben-Anordnung verfahren worden ist, erst während der Bearbeitung ihre völlige Abklärung gewonnen. So werden in dem Druckfehler-Verzeichnis nachträglich Veränderungen in der musikalischen Accentuation einzelner Versausgänge vorgenommen. Die Verszeile Wie werden sie so plötzlich zu nichte, Ps. 73, 19, welche in ihrem daktylisch-trochäischen Ausgange sich sehr bequem für den Gesang zurechtlegt, soll die veränderte Betonung empfangen Wie werden sie so plötzlich zu nichte; und so mehrmals aus Veranlassung ähnlicher

Adverbien, wie *endlich*, *täglich*, *herrlich*. Dieses Streben, auch den Nebenhebungen ein gröfseres Gewicht einzuräumen, ferner das Bemühen, die mehrsilbigen Senkungen zu beschränken, vielleicht auch die Neueinführung des acc. acutus ist vermutlich, wenigstens in gewissem Mafse, dem Einflusse der erwähnten Schrift von Lyra, sowie der Erörterung zuzuschreiben, welche im Jahrgange 1878 der Siona, Zeitschrift für Liturgie und Kirchenmusik, zwischen Hommel und Lyra über diesen Gegenstand gepflogen wurde und wahrscheinlich in die Zeit fiel, in welcher Hommel's Psalter bereits im Druck begriffen war. Ob dieser, jedenfalls mit völliger Freiheit aufgenommene Einfluss der anerkannten Besonnenheit und Exaktheit eines Mannes wie Hommel überall zum Vorteil gereicht hat, bleibt zu erwägen. Allein bei einem so eigentümlichen Gegenstande des Studiums, bei den Anforderungen, welche dasselbe an den selbstverleugnenden Fleifs in kleinen und scheinbar kleinlichen Dingen stellt, bei einem so zart zu behandelnden Stoffe, wie die deutsche Sprache es ist mit ihrer wunderbar fein und unendlich mannigfach modulierten Laut-Musik, darf es nicht wundernehmen, wenn auch der erfahrene Mann noch zu lernen und die Grundsätze seines Verfahrens stufenweise zu einer auf allseitiger Erwägung und Erprobung beruhenden Bestimmtheit auszugestalten sich bemüht.

Die Anleitung zum Psalmengesange, welche auf den Psalter und die Cantica folgt, hat in der neuen Bearbeitung bedeutend gewonnen. In der ersten Auflage war es für den Unkundigen schwierig, durch die vielen komplizierten Regeln sich hindurchzufinden; jetzt ist dieser Stoff übersichtlicher und fasslicher gestaltet. Zum Schluss folgen mehrere zur Sache gehörige tabellarische Zugaben: Psalmen im alttestamentlichen Gottesdienste, Psalmen für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres, Psalmen für die täglichen Gebetszeiten der älteren abendländischen Kirche u. s. w.

(Schluss folgt.)

Mitteilungen.

* Zur Charakteristik des 18. Jahrhunderts dient folgende Nachricht, die Forkel in seiner musikalisch-kritischen Bibliothek (1778, 1. Bd. p. 314) mitteilt: „Paris vom März 1777. Das Liebhaber-Concert zu Paris wurde neulich mit einer Sinfonie von der Composition des Herrn *le Duc* angefangen, welche bey der Probe eine besondere Wirkung that. Mitten im Adagio wurde der bekannte Herr von St. George bey einer sehr zärtlichen Stelle, durch das Andenken an seinen verstorbenen Freund so heftig gerührt, dass ihm der Bogen aus der Hand

fiel, und Thränen auf die Geige rollten. Dieses Gefühl wurde so allgemein, dass alle, die mitspielten, ihre Instrumente niederlegten, und sich ihrer Betrübnifs überliefsen." Die Notiz giebt uns zugleich die erwünschte Nachricht über den Tod des Komponisten. Nach Fétis war obiger Komponist, Simon Leduc, um 1748 (?) zu Paris geboren und 1787 gestorben. Nach obiger Notiz dagegen muss er Anfang 1777 gestorben sein. Ob das Geburtsjahr richtig ist, bedarf wohl auch noch des Nachweises.

* Das „Halleluja, Organ für ernste Hausmusik unter Verantwortlichkeit des Verlegers" (Chr. Friedr. Vieweg in Quedlinburg) bringt in Nr. 7 dieses Jahrganges auf Seite 45 eine Fugette „Ergänzt und mitgetheilt von Hugo", 15 Takte lang, 1 ♭ vorgezeichnet mit $^4/_4$ Takt und der Unterschrift „Nach einer in Schwaben (sic?) aufgefundenen stark beschädigten Handschrift aus dem 16. Jahrh." Dies ist eine arge Verkennung der Leistungen des 16. Jahrh. Da Herr Hugo nicht angiebt was er ergänzt hat, so ist eine Bestimmung der Zeit überhaupt kaum möglich; sowie die Fugette aber jetzt vorliegt, unter Abrechnung einiger Versetzungszeichen, so gehört sie in die Mitte des 17. Jahrhunderts.

* Luigi-Francesco Valdrighi. Musurgiana (Nr. 4). Il Violoncellista Tonelli e Suor' Maria Illuminata Corista ed Organista delle Clarisse di Carpi nel secolo XVIII. In Modena coi tipi di G. T. Vincenzi e nipoti. 1880. In gr. 8°, 53 Seit. *Antonio Tonelli* war den 19. August 1686 zu Carpi bei Modena geboren und starb daselbst den 25. Dezember 1765. Er war Komponist, Theoretiker und ein berühmter Violoncello-Spieler. Die letztere Eigenschaft giebt dem Verfasser Gelegenheit dem frühesten Vorkommen des Violoncells nachzugehen und er findet bereits vom Jahre 1691 ein „Trattenimento" (Unterhaltung) „per violoncello" als Ms. auf der Bibliothek Estense in Modena, komponirt von *Domenico Galli.*

* Aus dem Kindesalter der Tonkunst. Von *Filipp Mayer*, Dozent der Musikgeschichte an der Innsbrucker Musikschule. Mit 21 Notenbeilagen. Innsbruck. Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung. 1880. Kl. 8°, 141 Seit. Das Büchelchen ist durch die Vorlesungen an obiger Musikschule entstanden und behandelt die Musikzustände der vorchristlichen Zeit.

* Theorie der Musik. Ein Leitfaden für den wissenschaftlichen Unterricht von Dr. F. Zelle. Berlin, 1880. Verlag von H. Th. Mrose. In 8°, 99 Seiten und 1 Tafel. Von Seite 73 ab ist die Entwicklungsgeschichte der Musik in Kürze abgehandelt.

* L'Euridice composta in musica in stile rappresentativo da Giulio Caccini detto Romano. Prezzo netto fr. 6,00. Firenze presso G. G. Guidi, 1880. In kl. 8°, 3 Bll. und 51 Seiten. Partitur in der bekannten Miniaturnoten-Ausgabe hergestellt, die an Kleinheit ihres Gleichen sucht und zum Verderben jedes Auges erfunden zu sein scheint. Wie weit die Ausgabe korrekt ist, habe ich nur auf den zwei ersten Seiten geprüft und bis auf Weniges einen getreuen Abdruck des Orginals mit allen Ungenauigkeiten und Hinzufügung noch weiterer Ungenauigkeiten gefunden. Dennoch ist die Ausgabe für den Historiker von Wert, da der Orginaldruck zu den Seltenheiten gehört. Auch kann sie als Ergänzung zum nächsten Bande der Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke dienen, da dort nur etwa die Hälfte derselben Oper aufgenommen ist, doch in splendider Ausstattung, kritisch hergestelltem Texte nebst Musik und ausgesetztem Generalbass.

* D. Thomae Aquinatis De Arte Musica nunc primum ex Codice Bibliothecae Universitatis Ticinensis, edidit et illustravit Sac. Guarinus Amelli Alter e Custodibus Bibliothecae Ambrosianae (Mediolani 1880. Typographia S. Josephi, Via S. Caloceri N. 9). Ohne Ort und Verleger. Rückseite des Umschlages: Apud Calcographiam Musica Sacra-Mediolani, Via S. Sofia Nr. 1. Pretium Fr. 2. In gr. 8°, 2 Bll. und 29 Seiten. Preis 1,60 Mk. — Thomas von Aquin war bisher in der Musikgeschichte nur bekannt als Verfasser einiger geistlichen Gesänge und die Auffindung obigen Tractates in der Universitäts-Bibliothek zu Pavia durch Guerrino Amelli ist für die mittelalterliche Musik-Geschichte ein Ereignis. Dem Abdrucke des Tractates geht eine italienisch geschriebene Abhandlung von 15 Seiten voraus, die sich sehr eingehend mit dem Verfasser, mit der mittelalterlichen Musiktheorie und dem vorliegenden Tractate beschäftigt. Dieser folgt dann auf 6 Seiten der Tractat selbst, darauf „Note“ und ein Verzeichnis der Werke Thomas' von Aquin.

* Die Matthäus-Passion von Melchior Vulpius, welche ich im Jahrgange 1879 S. 73 ff. d. Bl. nach einem zu Glashütte vorhandenen Manuscr. beschrieben habe, existiert, wie sich jetzt herausgestellt hat, auch gedruckt und befindet sich im Besitz des Herrn Prof. Phil. Spitta zu Berlin, durch dessen Güte mir das Werk zur Ansicht verstattet worden ist. Der Titel lautet:

Das Leiden vnnd | Sterben | VNsers HErrn Er- | lösers Jesu Christi, aufs dem heiligen | Evangelisten Matthäo, nach den Personen mit | vier Stimmen *Componirt*, vnd in | Druck verfertiget, | Durch | *Melchiorem Vulpium*, | zu Weinmar *Cantorem*. | (Holzschnitt, Christum am Kreuz darstellend) Gedruckt | Zu Erffurdt, bei Martin Wittel, In vorlegung | Catharinen Birnstiels Erben. | Anno | M.DC.XIII. |

Dedication an Bürgermeister, Richter und Rat zu „Weinmar“ und an die Bürgerschaft und christl. Gemeinde daselbst. Folio, ohne Paginierung: 1 Blatt Titel und Dedic., 15 Blätter Notendruck von A ij bis D iiij. Vollständig erhalten, so dass die in dem Manuscr. von Glashütte fehlende Anfangspartie des Tonwerkes hier unverletzt vorliegt. Die Noten sämtlicher Rezitative, welche in der Form der Semibrevis, in den Schlussfällen oft auch in Form der Brevis gedruckt sind, hat eine spätere Hand durchgängig mit Dinte schwarz ausgefüllt, wahrscheinlich um diese Partieen von der mensurierten Musik der Chöre für das Auge des Sängers resp. des Dirigenten zu unterscheiden. Die Chorstimmen sind einander gegenüber gedruckt. Das Werk dürfte in dieser Vollständigkeit ein Unicum sein. Ein 2tes, aber defektes Exemplar, ohne Titelblatt, befindet sich auf der Königl. Bibl. zu Berlin, für welches die Autorschaft des Vulpius durch Vergleichung mit dem Exemplar des Herrn Prof. Spitta festgestellt worden ist. In den mir zugänglichen bibliographischen Hülfsmitteln zur Musikgeschichte habe ich diese Passion von Vulpius nirgends genannt gefunden. *Julius Richter.*

* Auf mehrfache Anfragen kann ich das „Musikalische Lexicon auf Grundlage des Lexicon's von H. Ch. Koch, verfasst von Arrey von Dommer“ (Heidelberg, Mohr. 1865, 1 vol. in gr. 8°) als ein sehr brauchbares Buch empfehlen, welches im Fache der Musikwissenschaft auf jede Frage Antwort erteilt und manches händereiche Musik-Conservations-Lexicon ersetzt.

* Was ist ein *Organo di legno?* Alle neueren Lexica erklären es als eine Holzharmonika oder Strohfidel und die älteren Werke über Instrumente, wie z. B. Praetorius, führen es nicht an. In Monteverde's Orfeo, welcher nächstes Jahr im 1. Teil der Oper erscheint, Publikation Bd. X, werden sogar 2 Organi di

legno verwendet und ist öfters als Begleitungs-Instrument nur ein Organo di legno genannt. Es kann daher meiner Meinung nach nur ein Tasteninstrument sein, welches fähig ist einen Accord leicht erklingen zu lassen, was bei einer Strohfidel doch nicht der Fall sein kann. (Burney sagt von der Strohfidel, die er selbst noch gehört hat, sie ist grell im Ton; obiges Instrument verwendet Monteverde aber gerade bei sanften Stellen.) Da ich ferner durch fleifsiges Nachsuchen in älteren italienischen Werken gefunden habe, dass der Italiener unter einem *Organo* stets ein orgelartiges Instrument versteht, so erkläre ich ein *Organo di legno* für eine kleine tragbare Orgel mit ein oder zwei Flötenstimmen, denn ein Organo di legno würde eine hölzerne Orgel heifsen und daher den Gegensatz zum *Regale*, welches ein oder zwei Schnarrwerke hat, bilden. Auch das Letztere verwendet Monteverde bei obiger Oper, doch nur einfach besetzt. Ein gegenseitiger Meinungsaustausch, auf Quellencitate gestützt, wäre wünschenswert.

* Zu der auf Seite 151 angezeigten Handschrift, einer Bearbeitung der Steffani'schen Duette, habe ich auf der königl. Bibliothek zu Berlin, Teschner-Sammlung Bd. 96, ein zweites Exemplar gefunden, welches den Namen des Bearbeiters trägt und zwar von Teschner's Hand, der, wie er mir selbst sagte, ihn recht gut kannte. Es ist der Gesanglehrer, Theaterdirektor und Komponist *August Ferdinand Häser*, welcher den 1. November 1844 in Weimar, 65 Jahr alt, starb. Wenn ich auf Seite 154 sagte, dass die Bearbeitung wahrscheinlich einen recht musikalischen Dilettanten zum Verfasser hat, so muss ich jetzt allerdings das Urteil dahin ändern, dass Häser oft einen recht liederlichen dilettantenhaften Klaviersatz schreibt und neben stilistisch Vortrefflichem, wieder gedankenlos die Hände voll Noten nimmt, wie man es bei Dilettanten gewöhnt ist, wenn sie auf dem Klaviere phantasiren. Das von mir angegebene Alter der Bearbeitung hat demnach seine Richtigkeit. *E.*

* Als Mitglied ist der Gesellschaft für Musikforschung beigetreten Herr Dr. F. Gehring in Wien.

* Herr Francesco Florimo übersendet uns folgenden Prospekt: La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia per Francesco Florimo. Opera che verrà divisa in quattro volumi, che conterranno: I. Volume: Come venne la musica in Italia, ed origine delle scuole italiane. II. e III. Volume: Cenni Storici sulla Scuola Musicale di Napoli, e Biografie dei maestri usciti da'nostri Conservatorii. IV. Volume: Elenco delle opere in musica rappresentate ai teatri di Napoli dal 1668 al 1878, con cenni sui teatri e sui poeti melodrammatici. L'Opera comincerà a veder la luce nella Primavera del 1880. Ciascun Volume costerà Lire Cinque. Si comincerà la pubblicazione dal IV. Volume. Dirigere le domande di Associazione a Francesco Florimo nel Collegio di Musica di S. Pietro a Majella — Napoli.

Bestellungen nebst Einzahlungen ist der Redacteur dieser Blätter erbötig anzunehmen und zu befördern, den Lire (Franc) mit 80 Pf. berechnet, also Summa 16 Mk. und 40 Pf. Postauslagen.

* Katalog von Kirchoff & Wigand in Leipzig. Nr. 591, Sept. 1880. Enthält 1541 Nrn. in alphabetischer Ordnung, praktische, theoretische und geschichtliche Werke enthaltend.

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied", 2. Bd. Seite 77—84.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S.W. **Bernburgerstr. 9. I.**
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XII. Jahrgang. 1880.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 12.

Chronologisches Verzeichnis der Druckwerke Teodoro Riccio's.

(Schluss.)

1580. (*Versal:*) Secvndvs Liber | Sacrarum **Cantio- | nvm**, Qvas Vvlgo Motectas Ap- | pellant: Qvinqve, Sex, Octo Et Dvo-| *(Petit:)* decim uocibus compositarum: quae tam uiuae uoci, quam| omnibus Instrumontis sunt accomodatao. | *(Versal:)* Avtore | *(Petit:)* Theodoro Riccio Brixiano, Italo. | Illustrissimi & excellentissimi Principis ac Domini, Domini Geor- | gij Friderici, Marchionis Brandoburgensis, Ducis Bo- | russiae, & c. Chori Musici Magistro. | *(Versal:)* Tenor | *(Petit:)* Cum gratia & priuilegio S. R. M. Poloniae. | *(Versal:)* Regiomonti Borvssiae In Officina | *(Petit:)* Typographica Georgij Osterbergeri: | M. D. LXXX. |

6 Stb. in kl. quer 4°. Dedic. Domino Ludovico, Duci Wirtenbergensi, et Comiti Mumpelgartensi etc. Gez. vom Komponisten: Regiom. Boruss. 17. Cal. Augusti 1580. Am Ende der Stb. nochmals die Druckerfirma und das Druckerzeichen.

Exemplare: Staatsbibl. München kompl. — Bibl. der Marienkirche in Elbing, 5 Stb. (VI. vox fehlt.) — Stadtbibl. in Köln: T. B. V. — K. Univ.-Bibl. in Königsberg in Preufson nur VI. vox ohne Titel. — Univ.-Bibl. in Upsala kompl.

Inhalt:

1. Benedicta sit, 5 voc.
2. Quem vidistis, 5 voc.

3. 2. p. Dicite quid nam.
4. Sponse Deus ut, 5 voc.
5. Tribularer si nescirem, 5 voc.
6. 2. p. Secundum multitudinem.
7. Tanto tempore, 5 voc.
8. Derelinquat impius, 5 voc.
9. Benedictus Deus, 5 voc.
10. 2. p. Ut possimus.
11. Pretiosa in conspectu, 5 voc. paribus.
12. 2. p. Veta mea Domine.
13. Alme patris fili Jesu, 5 voc.
14. 2. p. Virgo peperis.
15. Salve Princeps, 5 voc.
16. 2. p. Eya ergo.
17. 3. p. Et vitam.
18. Lauda Syon, 5 voc.
19. 2. p. Sit laus plena.
20. Adorna thalamum, 5 voc.
21. 2. p. Accipiens Symeon.
22. Hodie coeli aperti, 6 voc.
23. 2. p. Quid est tibi.
24. Dum complerentur, 6 voc.
25. 2. p. Dum ergo.
26. Viri Galilei, 6 voc.
27. Vidi turbam, 6 voc.
28. 2. p. Redemisti nos.
29. Hodie beata, 6 voc.
30. Tu qui conjugii, 6 voc.
31. 2. p. Atque thori.
32. Gaudeamus omnes, 6 voc.
33. Rex Christe tibi, 6 voc.
34. De profundis, 8 voc.
35. Ecce amica mea, 12 voc.
36. En coeli et terra, 12 voc.
37. 2 p. Majus opus.

1581. *(Versal:)* Theodorvs Riccivs Bri- | xianvs, Italvs, Apvd Illvstrissi- | mvm Borvssiae Principem Chori | Mvsici Magister, D. M. Iohanni Wer- | *(Petit:)* nero. Spenfae fratri. S. | Dent alij auratas gemmas, paterasqz nitentes, | *(etc. noch 4 Zeilen, darauf die 5:)* (Mufarum cultor Wernero pijfsimo) noftrum. | *(Versal:)* Tenor. | Regiomenti Borvssiae Typis | *(Petit:)* Georgij Ofterbergeri. Anno falutis, 1581.

5 Stb. in kl. quer 4°. Rücks. des Titelbl. der Text: Felix illa dies, 5 voc. 2. p. Ecce tibi pia. 2. Bl. die Musik. 3. Bl. überschrieben:

Aliud Epithalamium in nuptias easdem, Iohannes Eccar- | dus Mulhufinus. Darunter die Musik auf den Text: Gaudens gaudebo in Domino, 5 voc. 2. p. Quasi sponsum sacerdotali ornavit. 4. Bl. weifs.

Exemplare: Stadtbibl. in Danzig, kompl. — K. Univ.-Bibl. in Königsberg in Preufsen: A. T. B. und D., V. u. VI. vox im Ms. Katalog S. 19 Nr. 75 (12).

1582. *(Versal:)* Paraphrases Psalmorvm Gradvvm | CXXXIII. | *(Petit:)* Ecce quam bonum & quam iucundum, & c. | & CXXXIIII. | Ecce benedicite Domino omnes ferui Domini, & c. | *(Versal:)* In Honorem | Magnificentiss. D. Re- | ctoris, D. Christiani Illvstriss: | Brvnovicensium Et Lvnobvrgensivm Dvcis: | Spectabilis D. Decani, Totivsqve Collegii | Philosophici Amplissimi: | *(Petit:)* Cum decerneretur gradus Magifterij Philofophici, Rouerendis, | honeftis & doctis uiris | M. Nicolao Martino Saganenfsi Silefio. M. Georgio poltzinio Butouienfi Pomerano. | M. Iohanni Leuckenrodio Nebraeo Thuringo. M. Henrico Mollero Dethmarfo. | M. Chriftophoro Benitio Regiomontano Boruf. M. Fabiano Weis Strelonfi Silefio. | M. Gafparo Berbando Regiomontano Boruffo. M. Iofuae Thomae Stolpenfi Pomerano. | *(Versal:)* In Inclyta Academia Regiomontana | *(Petit:)* Harmonijs Muficis ornatae. | Pridie Nonas Aprilis & actus promotionis publici. | ANNO M. D. XXCII. |

Rückseite der Titelblätter:

Paraphrasis Psalmi | CXXXIII. Davidici | Ecce quam bonum & quam iucundum, & c. | Harmonijs muficis ornata à | THEODORO RICCIO BRIXIENSI | Italo, Illuftr. Borufsiae Principis Chori Mufici Magiftro.

Folgt der Text: „O quam beatum est" und Bl. 2 die Musik dazu, a 5 voc., mit dem 2. pars „Ut vos Sionis docidens jugum".

3. Bl. Paraphrasis Ps. 134. Ecce nun benedicite etc. von „Johanne Eccardo Mulhusino | Thuringo, eiusdem Illuftrifs: Borufsiae | Principis Mufico". | Folgt der Text: Domini ministri und Rücks. des Bl. nebst Bl. 4 die Musik dazu, a 5 voc., mit dem 2. Thl.: Et vos beabit Dominus. Unten die Druckerfirma:

Regiomonti Borvssiae In | officina Georgij Oftorbergori, Anno 1852.

5 Stb. in kl. quer 4°. Exemplare: Stadtbibl. in Danzig, kompl., mit der hds. Bemerkung Anno 1625 Mense Sept. der Stadt geschenkt von Raphael Cnofius. — K. Univ.-Bibl. in Königsberg i/Pr.: A. T. B. und hds. D. u. V. zu O quam beatum, S. 19 Nr. 75 (9) und Nr. 76 (1).

1584. Hymenaeus | in honorem nvpti(a)- | rvm ornatissimi... viri Philippi Davveli Chori musici apud Lebenicenses Regiomont. gubernatoris, Sponsi . . . Theodoro Riccio Brixiano, Italo, Boruss. principis &c. chori musici magistro authore. || Regiomonti Boruss. offic. Georgii Osterbergeri, Anni 1584.

Alt, Tenor u. Bass à 2 Bll. in kl. quer 4° vorhanden in der Kgl. Univ.-Bibl. in Königsberg i/Pr.

1. Laeta dies tandem claro diluxit Olympo, 5 voc.

2. Vivite per seros animis concordibus, 5 v. Nach Jos. Müller's Katalog mitgeteilt.

1590. Bez. des Stb. | (*Versal:*) **Sedecim Psalmi** | qui non solum ad placitum | per anni circulum, verum etiam | (*Petit:*) praecipue ad Vefperas Dominicis et Feftis diebus decantari poffunt. | His acceflerunt quaedam Motecta et quatuor Magnificat, partim nova, partim | antea vifa, nunc vero aucta cum Litaniis Octo Vocum. | (*Versal:*) Authore Theodoro Riccio Brixiano Italo, | (*Petit:*) Sereniffimi Borufforum Ducis etc. Chori Mufici Magistro. | Drz. || Venetiis apud Angelum Gardanum. M. D. LXXXX. | (Folgt der Index.)

8 Stb. in kl. quer 4°. Dedic. Reverendissimo Principi etc. Ernesto, Episcopo Pabopergensi etc. Gez. vom Komp. Onoldi 1590. Th. Riccius Brix. It. Chori Musici in aula illustri Onoldina Marchionis Brandenburgiaci etc. Magister.

Exemplar: Dr. Proskesche Bibl. in Regensburg, nur Cantus sec. Chori vorhanden.

Inhalt, 8 vocum.

1. Dixit Dominus Dom. meo. Nr. 1.
2. Confitebor tibi Domino. Nr. 2.
3. Beatus vir, qui timet. Nr. 3.
4. Laudate pueri. Nr. 4.
5. Laudate Dom. omn. gentes. Nr. 5.
6. Credidi propter quod loc. sum. Nr. 6.
7. In exitu Israel. Nr. 7.
8. 2. p. Deus autem noster in coelo.
9. 3. p. Benedixit domus Israel.
10. Beati omnes. Nr. 8.
11. Laetatus fum in his. Nr. 9.
12. Nisi Dominus aedificaverit. Nr. 10.
13. Lauda Hierusalem. Nr. 11.
14. Domine probasti me. Nr. 12.
15. 2. p. Confitebor tibi mirabilia.
16. Confitebor tibi Dom. (Ps. 137.) Nr. 13.
17. De profundis clamavi. Nr. 14.
18. In convertendo. Nr. 15.

19. Memento Domine David. Nr. 16.
20. 2. p. Juravit Dominus.

(Die Psalmen sind sämtlich zweichörig durchkomponirt.)

In Resurrectione Dom.

21. O ſacra victoria. Nr. 17.
22. Qualis amor qualis in admeti conjuge fulſit. Nr. 18.
23. 2. p. Optimo Christo tuam blande complectore ſponſam.
24. De profundis. (ohne Gl. P.) Nr. 19.

In Ascensione Dom.

25. Psalle caelica modulis. Nr. 20.
26. 2. p. Ergo fac stabile.
27. Angelus autem Dom. deſcendit. Nr. 21.
28. 2. p. Erat autem aſpectus ejus.

Magnificat.

29. Magnificat primi toni. Nr. 22.
30. Magnificat secundi toni. Nr. 23.
31. Magnificat primi toni. Nr. 24.
32. Magnificat secundi toni. Nr. 25.

Litaniae.

33. Litaniae omnium Sanctorum. Nr. 26.

(Nur im Auszuge bis: Omnes Sancti et Sanctae Dei, womit diese Litanei schliefst.)

Mitteilung des Herrn Dr. G. Jacob in Regensburg.

Hommel's Psalter.

(Julius Richter.)

(Schluss.)

In der musikalischen Beilage sind die Psalmentöne unverändert geblieben. Hommel folgt der römischen Fassung der Psalmentöne, weil er dieselbe als die korrekteste erkennt, und giebt auch die dort üblichen Differenzen in der Termination. Da die Auswahl unter letzteren nach den Antiphonen sich richtet, so wäre es für die häufigen Fälle, dass vom Gebrauch der Antiphonen noch Abstand genommen werden muss, zweckmäſsig gewesen, unter den verschiedenen Schlussfällen jedesmal den gebräuchlichsten hervorzuheben. Das vielbestrittene ♭ des 5. Tones ist diesmal nicht generell vorgezeichnet, sondern über die betreffende Note zur Wahl gestellt; es soll gebraucht werden bei Anwendung derjenigen Antiphonen, deren Tonart F = ionisch ist, dagegen wegbleiben, wenn der Psalm unter einer Antiphon gesungen wird, die das ♭ nur zufällig hat, also entschieden lydisch ist (nicht „lyrisch“, wie durch Versehen gedruckt ist). Den provinziellen deutschen Typus der Psalmodie, wie er in

den lutherischen und den köln-münster'schen Singweisen sich darstellt, hat Hommel nur im Ansatze des tonus peregrinus zum Lobgesange der Maria berücksichtigt. Letzteres hätte noch öfter geschehen können, namentlich im 4. Psalmentone, dessen Ausgang a g **a** c̄ **g** e (mit dem charakteristischen c̄, wo die römische Fassung h hat) welcher durch seine Verwebung in das Luther'sche Te Deum historisch geworden ist. Zum 6. Tone ist die Anwendung des acc. acutus nachzutragen, wie solche bei namhaften Lehrern des gregorianischen Gesanges, z. B. Joh. Georg Mettenleiter, Enchiridion chorale, S. 78, und Franz Xaver Haberl, Magister choralis, S. 121, zu finden ist und aus der Natur der Sache sich ergiebt.

Die Antiphonen werden im Vergleich zur 1. Aufl. vollständiger und im engeren Anschluss an die älteren liturgischen Ordnungen dargeboten. Die Uebertragung der Singweisen vom lateinischen auf den deutschen Text lässt eine kundige Hand erkennen. Gregorianische Gesänge in lauter gleichförmigen Noten zu schreiben und den melodischen Rhythmus dem Gefühl des Sängers zu überlassen, wie hier bei den Antiphonen geschehen, ist nicht ratsam. Die alte Choralnotenschrift hat bekanntlich eine Abstufung der Tonzeichen je nach ihrer Geltung, obwohl der Zeitwert derselben nicht genau bemessen ist. Diese Abstufung ist nicht überflüssig. Für einstimmige Gesänge benutzt man am besten auch heut jene Choralnotenschrift, sei es die römische, sei es die lutherische resp. kölnmünster'sche. Mehrstimmige Gesänge schreiben sich nicht gut in dieser Tonschrift. Für solche hat man neuerdings einen Ersatz gesucht in der jetzigen Mensuralnotenschrift; doch ist dieser Ersatz unvollkommen, weil die Mensuralnote eine genau bemessene Zeitgeltung hat, was für gregorianische Gesänge nicht beabsichtigt wird. Das relativ Beste dieser Art scheint mir die von J. G. Mettenleiter gewählte Abstufung zu sein: *Minima, Semibrevis**) und *Semibrevis* mit Fermate, obwohl man auch hier sich erst gewöhnen muss, mit den Zeichen eine von ihrer gewöhnlichen Geltung abweichende Vorstellung zu verbinden; denn die *Minima* soll nicht genau die Hälfte der *Semibrevis* bedeuten, und die Fermate soll nicht einen Ruhepunkt, sondern die starke Hervorhebung einer Note inmitten einer melodischen Phrase bezeichnen. Falls man nichts Besseres hat, schlage ich vor, durchgängig die heutige Form der Semibrevis anzuwenden, dieselbe aber derartig abzustufen, dass für leichte Noten

*) Minima ist die heutige halbe Note und Semibrevis die ganze Note.

eine kleine, für schwerere eine merkbar gröfsere und für ganz schwere Noten eine grofse fettgedruckte Form der Semibrevis gewählt wird. Auf diese Weise kann man sowohl die blofse Melodie als auch den harmonischen Satz gregorianischer Gesänge schreiben. Arsis und Thesis der Tonreihen werden für das Auge des Sängers genügend hervorgehoben, und der Irrtum, als handle es sich um abgezählte Zeitmafse, ist nach Möglichkeit ausgeschlossen.

Trotz der gemachten Ausstellungen dürfte das vorliegende Werk das Beste enthalten, was gegenwärtig für den deutschen Psalmengesang überhaupt vorhanden ist. Dasselbe wird um der Sorgfalt willen, mit welcher die Materie der Textunterlegung in den Schlussfällen hier systematisch behandelt wird, auch von den Lehrern des lateinischen Psalmengesanges mit Interesse beachtet werden; denn die Schwierigkeit in der Abwägung des Lautgewichtes der Silben, die Nötigung, unter Umständen auch minderwertige, selbst leichte oder Flexionssilben im Gesange zu accentuiren, liegt in der lateinischen Sprache ebenso vor wie in der deutschen, wenn auch nicht in demselben Umfange; und von Schwankungen und Ungenauigkeiten sind Ritual- und Lehrbücher in diesem Punkte keineswegs frei. Hommel's Psalter ist aber besonders denjenigen Kirchenchören zu empfehlen, welche aus der Zeit her, wo man auf evangelischer Seite zum Teil ohne Sachkenntnis den Psalmengesang wieder aufnahm, noch heute der Neithardt'schen Theorie einer mechanischen Silbenabzählung folgen, wie man das in namhaften Kirchen von Berlin sonntäglich hören kann. Denn wenn dort z. B. gesungen wird

g a c̄ . . . . . d̄ c̄
(8. Ton) Bringet her dem Herrn, ihr Gewaltigen
c̄ **d̄** c̄ c̄
anstatt: Gew**a**ltigen,
āc̄ a . . . . b a g f
oder (ton. peregr.) Meine Seele erhebet den Herren
a **b** a a **g** f
anstatt: erh**e**bet den H**e**rren,
a ga a . . . . g a h a
oder (4. Ton) Ich freue mich dess, das mir geredet ist
a **g** a **h** a a
anstatt: das m**i**r ger**e**det ist,

so wird durch derartige Verschiebungen des Tonaccentes, wie sie in jedem folgenden Verse in bunter Mannigfaltigkeit wiederkehren müssen, der der Singweise immanente Wellenschlag des Tonflusses,

wie er in Hebung und Senkung sich darstellt, turbiert, und der Melodie-Körper, welcher in den markierten Tönen sein Knochengerüst hat, wird zerstört.

Alte Recensionen.

* Wie unbekannt Franz Schubert einst selbst in Wien war, beweist folgende Kritik, welche wahrscheinlich Ignaz Ritter von Seyfried, der Redacteur der Allgemeinen musikalischen Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat (Wien bei Steiner und Comp.) im Jahre 1820 in Nr. 49 schrieb. Am 14. Juni genannten Jahres waren auf dem k. k. Hofopern-Theater in Wien zum ersten Male *die Zwillingsbrüder*, Posse mit Gesang in einem Aufzuge, Musik von Herrn *Franz Schubert* gegeben. Nach einer etwas weitschweifigen Einleitung, die von den Pflichten eines Kritikers handelt, und sehr gnädig auf die armen Kunstjünger, wozu er auch Schubert zählt, herabsieht, fährt er fort: „Herr *Schubert* war uns bisher durch einige verdienstvolle Romanzen bekannt; von seiner Oper, die er bescheiden unter dem Titel: Posse erscheinen lässt, wurde zwar schon Ende 1818 gesprochen, doch bekamen wir sie trotz mächtiger Verwendung erst jetzt zu Gesichte. Sie beurkundet ihren Verfasser als einen talentvollen Kopf, voll Kraft und Erfindungsgabe, ein Hauptvorzug, da sich alles andere erringen lässt; sie beweiset aber zugleich, dass Herr Schubert mehr Fähigkeit zum Tragischen als zum Komischen hat, daher wir ihm sehr rathen, das erstere Fach für jetzt wenigstens zu wählen. Die Musik der Zwillingsbrüder hat viel Originalität, manche interessante Parthien, und ist declamatorisch richtig; darin liegt aber ein Flecken des Werkes, dass die Empfindungen einfacher Landleute in einem komischen Sujet viel zu ernsthaft, wir möchten sagen schwerfällig aufgefasst, sind“ u. s. f. Nach sehr weisen Ratschlägen, unter denen sich auch folgender befindet: „Ueberhaupt muss man sogar den Schein vermeiden, dass man originell sein will, man muss es sein“, spricht er über die einzelnen Teile der Komposition. Bei der Ouvertüre findet er die Modulation hart, wozu noch die „zu zerstreuete Instrumentirung“ beiträgt. Die Introduction musste auf Verlangen wiederholt werden, doch sagt er „was indessen der ein Paar Mahle gerade vor der Cadenz vorkommende, und sich sogleich wieder auflösende Moll-Accord soll, begreifen wir nicht; uns schien er bloss sonderbar.“ In der Weise giebt er dem Meister

Schubert zu jeder Arie, zu jedem Chor die bestgemeintesten Rathschläge, wie man es etwa bei einem Anfänger thut. Am Schluss erwähnt er, dass das Ende der Posse „zu einem Parteienkriege Anlass gab, indem Herr Schubert's Freunde ihn herausrufen wollten, viele Schlangen aber dagegen sich vernehmen liefsen. Der gröfste Theil der Zuhörer blieb ruhig bei diesem Streite, der die Kunst nicht eigentlich betraf, denn der Verfasser hatte weder das Eine noch das Andre, sondern bloss Ermunterung verdient."

Weit schlechter kam *Beethoven* einst weg. In der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung vom Jahre 1799 (1. Jahrgang p. 570) heifst es über die 3 Sonaten für Fortepiano mit Violino, opus 12: „Recensent, der bisher die Klaviersachen des Verfassers nicht kannte, muss, nachdem er sich mit vieler Mühe durch diese ganz eigene, mit seltsamen Schwierigkeiten überladene Sonaten durchgearbeitet hat, gestehen, dass ihm bei dem wirklich fleifsigen und angestrengten Spiele derselben zu Muthe war, wie einem Menschen der mit einem genialischen Freunde durch einen anlockenden Wald zu lustwandeln gedachte und durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten, endlich ermüdet und erschöpft ohne Freude herauskam. Es ist unleugbar, Herr van Beethoven geht einen eigenen Gang; aber was ist das für ein bizarrer mühseliger Gang! Gelehrt, gelehrt und immerfort gelehrt und keine Natur, kein Gesang! Ja, wenn man es genau nimmt, so ist auch nur gelehrte Masse da, ohne gute Methode; eine Sträubigkeit, für die man wenig Interesse fühlt; ein Suchen nach seltener Modulation, ein Ekelthun gegen gewöhnliche Verbindung, ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, dass man alle Geduld und Freude dabey verliert. Schon hat ein Recensent (M. Z. Nr. 33) beynahe dasselbe gesagt, und Rec. muss ihm vollkommen beystimmen. — Unterdess soll diese Arbeit darum nicht weggeworfen werden. Sie hat ihren Werth und kann insonderheit als eine Schule für bereits geübte Klavierspieler von grofsem Nutzen seyn. Es giebt immer manche, die das Ueberschwere in der Erfindung und Zusammensetzung, das, was man Widerhaarig nennen könnte, lieben, und wenn sie diese Sonaten mit aller Präcision spielen, so können sie, neben dem allgemeinen Selbstgefühl, immer auch Vergnügen an der Sache selbst empfinden. Wenn Hr. v. B. sich nur mehr selbst verleugnen, und den Gang der Natur einschlagen wollte, so könnte er bey seinem Talente und Fleifse uns sicher recht viel Gutes für ein Instrument liefern, dessen er so aufserordentlich mächtig zu seyn scheint."

Der letzte Satz ist wirklich geeignet einen weniger begabten Mann dumm zu machen. Die Kritik, von der oben gesprochen wird, steht in demselben Jahrgange pag. 366 und betrifft die Variationen: „Ein Mädchen oder Weibchen" und „Mich brennt' ein heifses Fieber" (die Recension ist mit M . . . . gezeichnet). Hier heifst es: „Dass Herr van Beethoven ein sehr fertiger Klavierspieler ist, ist bekannt, und wenn es nicht bekannt wäre, könnte man es aus diesen Veränderungen vermuthen. Ob er aber ein eben so glücklicher Tonsetzer sey, ist eine Frage, die, nach vorliegenden Proben zu urtheilen, schwerer bejahet werden dürfte. Recensent will damit nicht sagen, dass ihm nicht einige dieser Veränderungen gefallen haben sollten, und er gesteht es gern, dass die, über das Thema: *Mich brennt ein heifses Fieber*, Herrn B. besser gerathen sind, als Mozarten, der dasselbe Thema in seiner früheren Jugend gleichfalls bearbeitet hat. Aber weniger glücklich ist Herr B. in den Veränderungen über das erste Thema, wo er sich z. B. in der Modulation Rückungen und Härten erlaubt, die nichts weniger als schön sind" u. s. f. „Will man Anweisung haben, wie ein gut gewähltes Thema zu bearbeiten ist, so studiere man vornehmlich ein Werkchen, das, so viel ich weifs, wenig, und ganz gewiss nicht nach Verdienst bekannt worden ist — Voglers Beurtheilung der Forkelschen Variationen über das englische Volkslied *God save the King* (Frankfurt bey Varrentrapp & Wenner). Man halte diese Schrift nicht etwa für eine blofse gewöhnliche Recension; ihr eben so genialischer als gelehrter Verfasser zeigt darin nicht nur, was an jenen Variationen zu tadeln, nicht nur, wie es besser zu machen, sondern überall auch, warum es zu tadeln sei" etc.

Biographische Raritäten.

Es giebt einen Komponisten Claudio Casciolini, den kein Lexikon erwähnt, und doch sind von ihm bereits 11 geistliche kleinere und gröfsere Gesangswerke, darunter zwei Messen in neuen Ausgaben erschienen; mehrere davon schon in verschiedenen Auflagen. In meinem Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke füge ich dem Autornamen bei „scheint am Anfange des 18. Jahrh. gelebt zu haben" und schlessi ch dies aus dem Charakter der mir vorliegenden Kompositionen. Nun finde ich aber in einem Kataloge der kgl. Bibl. zu Berlin von Espagne's Hand die Bemerkung bei Casciolini,

dass Fétis den Autor unter Casciatini (Claude) verzeichnet. Bei näherer Untersuchung findet sich noch, dass Fétis zwei Claude Casciatini anführt, den einen als Komponist der römischen Schule ohne Zeitbestimmung und den anderen als Sänger an der Kirche *S. Lorenzo in Damaso* zu Rom, der in der zweiten Hälfte des 18. und der ersten des 19. Jahrh. lebte. Worauf Fétis diese Angaben stützt, ist nicht bekannt, doch das Verzeichnis der Werke beider Komponisten, welches er folgen lässt, enthält beiderseitig diejenigen Gesänge, welche bis jetzt von *Casciolini* bekannt geworden sind.

Proske im 2. Bd. seiner *Musica divina* schreibt Seite XXVI: „Ueber diesen nahmhaften Meister (Claudio Casciolini) fehlen unbegreiflicher Weise bestimmtere Angaben. Aus den wenigen zerstreuten Notizen (sic?) lässt sich mit Wahrscheinlickeit entnehmen, dass er der römischen Schule angehört; und dass er zu den gröfsten Zierden dieser Schule gehörte, dafür bürgen seine hinterbliebenen Werke. Unter diesen tritt das achtstimmige Ostermotett „Angelus Domini" glänzend hervor. Die Zeit seiner Wirksamkeit scheint in die Anfänge des 18. Jahrhunderts zu fallen. Einen reichen Schatz von Kompositionen verwahrt das Musikarchiv des *Abbate Santini* in Rom." Aus alle diesem erhellt, dass Fétis Angaben auf mehrfachen Irrtümern beruhen, dass es also statt Casciatini „Casciolini" heifsen muss und beide Biographieen ein und denselben Autor betreffen. Nach nochmaliger Prüfung der mir zur Hand befindlichen Kompositionen Casciolini's, bestätigt sich die von Proske angegebene Zeit. Casciolini ist ein Verehrer des sogenannten Palestrina-Stiles und er ist in der Nachbildung desselben oft so getreu, dass man glauben könnte eine Komposition des 16. Jahrhunderts vor sich zu haben. So z. B. die in Proske's Musica divina, Bd. 2, p. 474 veröffentlichte Motette „Istorum est enim", die sich nur in Kleinigkeiten als das Machwerk späterer Zeit verrät. Mehr tritt der Charakter des 18. Jahrh. in der 3stimmigen Motette „Panis angelicus" hervor (Seiler 1870, Heft 1 p. 35).

Schon glaubte ich eine ähnliche Teilung eines Autors in zwei zu verschiedenen Zeiten scheinbar lebenden Mannes entdeckt zu haben, als ich bei weiterem Nachsuchen mich überzeugte, dass wir es hier wirklich mit zwei Männern zu thun haben. Es sind dies die beiden Komponisten Giovanni Battista Faccini und Giovanni Battista Fazzini. Fétis weifs zwar über beide nur wenig zu sagen, doch ist das Wenige richtig. So gering meine Zusätze auch sind, so beruhen sie doch auf eigener Anschauung und geben dadurch

den Fétis'schen Aussagen noch höheren Wert. Das von Fétis bei Faccini citirte Werk besitzt die königl. Bibl. in Berlin (F. 110, in hoch 4°: Canto, Tenor I. II., Basso continuo, fehlt eine Stimme) und lautet der Titel:

Bez. d. Stb. | Salmi | Concortati | A Tre Quatro voci, con Baſſo Continuo | Di D. Gio. Battista Faccini | Dedicate | Al Illvstrissimo Sigr. Marchese | Giovanni Savorgnano | Nouamente Stampati | Con Priuelegio. | Drz. | In Venetia MDCXXXIIII. | Appreſſo Bartholomeo Magni. |

(Die gesperrt gedruckten Worte bestehen aus Versalien.) Die Dedication bietet keine Nachricht über den Autor und ist mit 20. Juni 1634 in Venedig gezeichnet. Die Sammlung enthält 10 Psalmen und 1 Magnificat. Becker verzeichnet die Sammlung Seite 63 unter der Jahreszahl 1644, was sich hierdurch als Druckfehler herausstellt.

Giovanni Battista Fazzini ist ein Komponist aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und besitzt die kgl. Bibl. zu Berlin in der Landsberg'schen Handschriften-Sammlung (an L 7) einen auch von Fétis' citirten Gesang „Christus factus est", 3 voc., welcher auf dem Titel die Angabe enthält *Capellano della capella Pontificia 1785.* Eine zweite Handschrift trägt die Jahreszahl 1774. *Eitner.*

Die Kirchenmelodien Johann Crügers.

(Zahn in Altdorf.)

Die grofse Sorglosigkeit oder auch Nachlässigkeit, mit welcher in früheren Jahrhunderten die Bezeugung über die Autorschaft der Erfinder von Melodien gehandhabt wurde, hat es überaus schwer gemacht, eine sichere Gewissheit darüber zu erlangen, welche Kirchenmelodien von Joh. Crüger, dem bedeutendsten geistlichen Sänger des 17. Jahrhunderts, erfunden worden sind. Denn erstlich wird seine Namenschiffer J. C. in einigen zu seinen Lebzeiten und unter seinen Augen erschienenen Büchern Melodien beigesetzt, die erwiesenermafsen älteren Ursprungs sind, und sodann wird seine Namenschiffer in solchen Gesangbüchern ohne irgend einen ersichtlichen Grund bei Melodien weggelassen, die dieses Zeichen in anderen gleichzeitigen Gesangbüchern haben.

Seminarlehrer Bode hat in dem 5. Jahrgang der Monatshefte für Musikgeschichte 1873 S. 57 ff. die Nachweise Winterfelds über die Melodien Joh. Crügers auf Grund fleifsiger Forschung vielfach berichtigt und ergänzt. Jedoch sind auch seine Erörterungen teilweise der Berichtigung und Ergänzung bedürftig, was hauptsächlich daher rührt, dass er öfters eine und dieselbe Melodie, die bei ver-

schiedenen Liedertexten erscheint, unter verschiedenen Namen aufführt, und dass er ältere Melodien, die in den Crügerschen Gesangbüchern vorkommen, nicht gekannt hat.

Für die Freunde der Crügerschen Melodien mögen darum nachfolgende Notizen nicht unerwünscht sein.

1. Crüger hat in seinen Büchern mehrere Melodien, die schon in dem 1627 zuerst erschienenen Cantional J. Herm. Scheins vorkommen. Erstlich in seinem Gesangbuch 1640 die Melodie zum Lied: *Nun jauchzet all, ihr Frommen*, und dann in der Praxis pietatis von 1648 (?) die Melodie zum Lied: *O Gott, der du die Menschenkind.* Diesen ist im Runge'schen Gesangbuch der Name J. C. beigesetzt. Beide Melodien giebt Schein zu Liedern, die er selbst gedichtet, erstere zum Lied: *Ich hab mein Lauf vollendet*, letztere zum Lied: *Die Zeit nunmehr vorhanden ist.* Nun ist aber schwerlich anzunehmen, dass der 41jährige Musikdirektor Schein in Leipzig sich von dem 12 Jahre jüngeren Crüger in Berlin für die von ihm gedichteten Lieder habe Melodien komponiren lassen, zumal er selber der Erfinder zahlreicher Melodien gewesen ist. Viel eher ist anzunehmen, dass der Buchdrucker Chr. Runge diesen 2 Melodien, denen Crüger in den von ihm selber herausgegebenen Gesangbüchern keinen Namen beigesetzt, Crügers Namen gegeben in der Voraussetzung, dass dieser solche Melodien, die in seinen Gesangbüchern anonym erschienen, werde erfunden haben.

Diese zwei Melodien sind also jedenfalls bei den 71 Melodien, die Bode mit voller Sicherheit dem Crüger zuschreibt, in Abzug zu bringen.

2. Bode führt unter den Melodien, die vielleicht von Crüger herrühren, einige an, die schon in früheren Melodienbüchern vorkommen, und keinesfalls von Crüger erfunden sind. Solche sind:

a. Herr Gott, ich ruf zu dir. Text und Melodie ist von Schein, und steht in dessen Cantional Nr. 182.

b. Allein nach dir, Herr Jesu Christ. Diese steht auch in Scheins Cantional Nr. 232 und wird da ausdrücklich als „der neue Ton" J. H. Scheins bezeichnet.

c. O Herr gedenk in Todespein, ist die Melodie des Stobäus zum Text: Gleich wie ein Hirsch eilt mit Begier und steht in dessen Festliedern 1634 Nr. 68.

d. Keinen hat Gott verlassen, ist die Melodie zum Text: Ach Gott ich thu dirs klagen und steht in dem 1609 anonym erschienenen Buch: Vier vnd zwainzig Geystliche Lieder Sambt ihren aignen Welsch- vnd Teutschen Melodeyen.

e. Was soll ein Christ sich fressen. Diese Melodie gehört dem 6. der Calvinischen Psalmenlieder an und ist 1542 bereits gedruckt.

f. Allein auf Gott setz dein Vertrauen, ist Umbildung einer Melodie, welche in dem Buch: Harmoniae sacrae . . . Görlitz 2. Auflage 1599 bei dem Text: „Herr Jesu Christ wahr Mensch und Gott" steht.

3. Fünf Melodien führt Bode unter verschiedenem Namen auf.

a. Mein höchste Lust Herr Jesu Christ — ist dieselbe wie die 1640 zum Lied: „Den Herren meine Seel erhebt" gegebene.
b. Kein gröfser Trost kann sein im Schmerz, steht im Gesangbuch 1640 beim Lied: Lob, Ehr und Preis sei unserm Gott.
c. Das neugeborne Kindlein, steht auch schon im Gesangbuch 1640 beim Lied: O heilige Dreifaltigkeit.
d. Wach auf, du werte Christenheit, ist die 1640 dem Lied: „Den Herren meine Seel erhebt" beigegebene Melodie.
e. Herr Gott Vater im Himmelreich, ist dieselbe Melodie, welche 1640 beim Lied: „Das alte Jahr vergangen ist" steht.

Diese vier Melodien (a und d sind identisch) sind alle unzweifelhaft von Crüger erfunden.

Nur ist die Melodie: „Den Herren meine Seel erhebt" nicht als Original-Melodie Crügers anzusehen, sondern nur als eine Umbildung der Melodie, die Schütz zum 78. Psalm Corn. Beckers erfunden hat.

4. Die Melodie: Brunnquell aller Güter in der älteren Fassung wie sie das Runge'sche Gesangbuch giebt, bezeichnet Christoph Peter 1655 mit der Chiffer J. Fr. Man könnte darum vermuten, dass dieselbe vom Dichter des Liedes, Joh. Frank, herrührte, und dass das Namenszeichen Crügers in der Praxis pietatis 1656 nur der Umbildung gilt.

5. Die Melodie: Gott des Himmels und der Erden, welche Bode als eine mutmafslich von Crüger erfundene bezeichnet, obwohl ihr die äufsere Bezeugung mangle, muss als eine unzweifelhaft Crügersche angenommen werden, da derselben in der Praxis pietatis 1661 das Namenszeichen J. C. beigesetzt ist.

6. Die Melodie: Der Tag bricht an und zeiget sich, die zuerst in der Praxis pietatis 1661 vorkommt, ist nicht, wie Bode glaubt, für das 1531 erschienene Morgenlied der Böhmischen Brüder gemacht, sondern zu einem Morgenlied von Schweinitz, das nicht vier-, sondern fünfzeiligen Strophenbau hat.

7. Der Melodie: Jesus meine Zuversicht fehlt, wie Bode richtig bemerkt, alle äufsere Bezeugung, wenigstens in den zu Lebzeiten Crügers erschienenen Büchern, doch hat Sohren in seiner Praxis pietatis 1668 und in dem Musik. Verschmack 1683 der Melodie die Namenschiffer Crügers gegeben. Freilich als sehr gewichtig oder gar als entscheidend darf dieses Zeugnis nicht gelten, da Sohren in Beziehung auf die Namenschiffer unzuverlässig ist. Denn

8. er giebt der in der Praxis pietatis 1661 zuerst anonym erscheinenden Melodie: Der Tod klopft jetzund bei mir an, in seiner Bearbeitung der Crügerschen Praxis 1668 die Chiffer J. C., dagegen in seinem 1683 erschienenen „Verschmack" seine eigene Namenschiffer: P. S. Somit wird bei diesen 2 Melodien immerhin die Urheberschaft Crügers noch zweifelhaft sein.

9. Die Melodie: Ach, wie nichtig, ach wie flüchtig, wie sie in der Praxis pietatis bei Crüger 1661 erscheint, ist eine schwache Umbildung der von dem Dichter Mich. Frank selbst erfundenen Singweise. Doch rührt vielleicht auch diese Umbildung nicht von

Crüger her, da sie sich schon im Braunschweigischen Gesangbuch, das in demselben Jahr 1661 herauskam, vorfindet.

Nach vorstehenden Bemerkungen dürfte nun die von Bode gegebene Zusammenstellung der Crügerschen Melodien zu modificiren sein.

Rechnungslegung

über die Monatshefte für Musikgeschichte für das Jahr 1879.

Einnahme	970 Mark	96 Pf.
Ausgabe	946 Mark	71 Pf.
Ueberschuss	24 Mark	25 Pf.

Spezialisirung.

a. Einnahme.	Mitgliederbeiträge und Abonnements . .	694 Mk.	95 Pf.
	Durch die Trautwein'sche Buch- u. Musikalienhandlung und aus dem Verkauf älterer Jahrgänge	276 „	01 „
	Summa:	970 Mk.	96 Pf.
b. Ausgaben.	Buchdruck	712 Mk.	30 Pf.
	Für Notenbeilagen und Umdruck . . .	68 „	95 „
	Papier	98 „	50 „
	Buchbinder und Feuerversicherung . .	9 „	30 „
	Zinsen $4^1/_2$%.	12 „	25 „
	Expedition, Briefe etc.	45 „	41 „
	Summa:	946 Mk.	71 Pf.

Der Ueberschuss von 24 Mark 25 Pfg. nebst den 5 Mark 38 Pfg. von 1878 sind zur Tilgung der Schuldenlast verwendet, welche demnach nur noch aus 194 Mark 29 Pfg. besteht.

Berlin im Oktober 1880.

Franz Commer. Robert Eitner.

Mitteilungen.

* Es wäre schade, wenn zur Charakteristik unserer Zeit folgende Selbstkritik (Vossische Ztg., Berlin, 9. Okt. 2. Beilage, S. 2) im Wuste der Vielschreiberei verloren ginge: „Im Säkularjahre der Geburt Beethovens wurde durch die Initiative der Verlagsbuchhandlung von Robert Oppenheim, zuerst unter der Redaktion von Hermann Mendel die Herausgabe der umfangreichsten und gediegendsten musikalischen Encyclopädie unternommen und nach zehnjähriger eifervoll fleifsiger Arbeit durch den Tondichter und Musikgelehrten Dr. A. Reifsmann (nach Mendel's Tode) glücklich und ruhmwürdig zu Ende geführt. Dieses nun fertige, in elf mächtigen Bänden vor uns liegende, grofsartige musikalisch-literarische Werk darf eine Schatzkammer des gesamten musikalischen Wissens unserer Zeit genannt werden, in der sowohl der Musiker von Fach, wie der ernste Liebhaber der Tonkunst, für jedwede Frage auf musikalischem Gebiete auf kürzestem Wege klare Antwort und Belehrung findet, da alles irgend Wissenswerthe darin alphabetisch geordnet niedergelegt worden ist. Es liegen uns einige Dutzend deutscher, französischer, englischer etc. Urtheile europäischer Zeitungen über das Werk in Rede vor und alle sprechen mit höchster Anerkennung von dieser eminenten literarischen Leistung.“

* Kade (Otto): Die 25jährige Wirksamkeit des Grofsherzogl. Schlosschores in Schwerin. Eine Festschrift. Schwerin (1880) Sandmeyerische Hofbuchdruckerei. In 4°, 54 Seiten. Nicht im Buchhandel. Der Gründer des Chores war Herr Julius Schäffer, jetzt Musikdirektor in Breslau und Prof. an der Universität; sein Nachfolger wurde im Jahre 1860 der Herr Verfasser vorliegender Schrift. Der sehr ausführlichen Darlegung der Thätigkeit des Chores und seines Dirigenten folgen im Anhange vier verschiedene Verzeichnisse: *a*) das Personalverzeichnis, *b*) Dienstleistung des Chores, c) Concerte desselben und *d*) Verzeichnis sämtlicher Tonstücke. Aus letzterem ist nicht zu ersehen, ob damit nur der Bibliotheksbestand oder die aufgeführten Tonsätze gemeint sind. Da aber oft grofse Sammelwerke summarisch verzeichnet sind, so möchte man das Erstere annehmen. Die moderne Literatur ist vorwiegend vertreten, dann kommt die Literatur des 16. und 17. Jahrh. und dann erst die des 18. Jahrhunderts.

* Jacob Obrecht's Missa super Fortuna desperata zu 4 Stimmen, 1503. Neue Partitur-Ausgabe von R. Eitner. Herausgegeben von der Maatschappij tot bevordering der Toonkunst. Amsterdam, Loman, Kirberger & van Kesteren. 1880. In gr. 8°, 7 Seiten Vorwort, 67 Seiten Partitur und Stimmen. Die Letzteren stehen in den modernen Schlüsseln und aufserdem ist der Partitur noch ein Klavierauszug beigegeben. Im Vorwort sind mehrfache Druckfehler stehen geblieben. Die Messe selbst bietet sehr merkwürdige und interessante Stellen dar, leidet aber im Uebrigen an zu grofser Länge der einzelnen Sätze. Die beste Wirkung rufen die ersten drei Sätze: Kyrie, Christe und Kyrie hervor. Der Preis beträgt etwa 2 Mk.

* Cäcilien-Kalender für das Jahr 1881. Redigirt zum Besten der kirchlichen Musikschule von F. X. Haberl, Domkapellmeister in Regensburg. Sechster Jahrgang. Verlag der kirchlichen Musikschule in Regensburg. In gr. 8°. Calendarium und 82 Seiten Text mit zahlreichen Abbildungen.

* Katalog der musikalischen Bibliothek des Herrn Dr. F. Gehring, Privatdocent an der Universität Wien, nebst Beiträgen aus einigen anderen Sammlungen. Berlin: Albert Cohn 1880. In 8°, mit 1671 Nrn. Preis 25 Pfg. Obgleich die Sammlung schon am 29. November versteigert worden ist, möchten wir doch im Interesse der Bibliographie auf dieselbe auch hier aufmerksam machen.

List & Francke in Leipzig: Verzeichnis (Nr. 144) von theoretischen Werken über Musik, sowie von seltenen älteren praktischen Musikstücken und neueren Musikalien, nebst einer Sammlung von Schriften über das Theater. Leipzig 1881 (sic ?). Die neuere Literatur ist vorwiegend vertreten.

* Zur Erledigung des Rechnungsabschlusses für das Jahr 1879 wird am 10. Dez. eine kurze Sitzung in der Wohnung des Herrn Prof. Commer abgehalten.

* Mit diesem Hefte schliefst der 12. Jahrgang der Monatshefte. Buchhändlerisch bezogene Exemplare müssen für 1881 bei der betreffenden Buchhandlung von neuem bestellt werden. Die Zahlung der Mitglieder der Gesellschaft beträgt für 1881: 6 Mk. und ist dieselbe im Laufe des ersten Vierteljahres portofrei an den unterzeichneten Sekretär einzusenden. Beschmutzte oder verloren gegangene Nrn. des diesjährigen Jahrganges werden gratis nachgeliefert, soweit der Vorrat reicht, sobald die Bestellung beim Unterzeichneten im Laufe der nächsten 4 Wochen geschieht. *Eitner.*

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied", 2. Bd. Seite 85—93. Die Fortsetzung folgt im neuen Jahrgange.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S.W. **Bernburgerstr. 9. I.**
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

Namen- und Sach-Register.

Fehlerverbesseruog. Seite 38 zum vorigen Jahrg. 1879. S. 134 zu Regnart. S. 150 zu Reguart. S. 142: Petrella, Enrico.

MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

DREIZEHNTER JAHRGANG

1881.

REDIGIRT

VON

ROBERT EITNER.

BERLIN.

Kommissions-Verlag von T. Trautwein,

Kgl. Hof-Buch- und Musikalien-Handlung,

W. Leipzigerstrafse 107.

Nettopreis des Jahrganges 9 Mark.

Inhalts-Verzeichnis.

89

Ehren- und korrespondierende Mitglieder.

Prof. Dr. E. Krüger in Göttingen
P. Anselm Schubiger in St. Einsiedeln (Schweiz)
Raymund Schlecht, geistlicher Rat in Eichstaett
Julius Josef Maier, Custos der musik. Abteilung der Kgl. Bibliothek in München.

Vorstands-Mitglieder.

Prof. Franz Commer, Berlin, Vorsitzender.
Dr. B. A. Wagner, Berlin, stellvertretender Vorsitzender.
Rob. Eitner, Berlin, Sekretär, S. W. Bernburgerstr. 9.

Ordentliche Mitglieder.

J. Angerstein, Rostock
Adolf Auberlen, Pfarrer, Hassfelden (Württemberg)
Ev. J. Battlogg, Frühmesser u. Chorreg. in Gaschurn
Wilh. Bäumker, Kaplan, Niederkrüchten
Georg Becker, Lancy bei Genf
H. Böckeler, Domchordir., Aachen
E. Bohn, Organist, Breslau
P. Bohn, Trier
Dr. W. Braune, Prof., Giefsen
Breitkopf & Härtel in Leipzig
Prof. Dr. Crecelius, Elberfeld
Rich. Dannenberg, Tonkünstler, Barmbeck
Alfr. Dörffel, Leipzig
O. Dresser, Chordirektor, Weingarten
Dr. Herm. Eichborn, Assessor a.D., Breslau
Prof. Ludwig Erk, Musikdir., Berlin
Dr. Faifst, Prof., Stuttgart
Dr. F. Fraidl, Graz
L. Freymond, Cand. ph., Breslau
Edm. Friese, Musikdir., Offenbach a/M.
Ad. Frölich, Stadtpfarrer, Diefsenhofen (Schweiz)
Moritz Fürstenau, Dresden
Dr. F. Gebring, Wien
Franz Xav. Haberl, Kapellmeister, Regensburg
J. Ev. Habert, Organist und Redacteur, Gmunden
S. A. E. Hagen, Kopenhagen
C. Hahn in Schmarse
Mich. Haller, Chorreg., Regensburg
Mich. Hermesdorff, Musikdir., Trier
August Hettler, Berlin
Dr. Hoppe, Capitular, Frauenburg
Dr. O. Hostinsky, Prag
Otto Kade, Musikdirekt., Schwerin i/M.
Dr. H. A. Köstlin, Stuttgart
Utto Kornmüller, Kloster Metten in Niederbayern
Alex. Kraus Sohn, Florenz
Emil Krause, Hamburg
Arnold Kuczynski, Firma F. Butsch Sohn, Augsburg
Leo Liepmannssohn, Berlin
Freiherr von Liliencron, Klosterpropst, Schleswig
Bernh. Loos, Lehrer, Basel
Karl Lüstner, Wiesbaden
J. H. Meier, Organist, Schönberg i. M.
K. S. Meister, Musikdirekt., Montabaur †
Dr. Melde, Prof., Marburg
Freiherr von Mettingh, Zerzabelshof b. Nürnberg
Therese von Miltitz, Cannes
Wigand Oppel, Frankfurt a/M.
Postler, Pastor in Melkhof
Albert Quantz, Göttingen
Julius Richter, Pastor
Carl Riedel, Professor, Leipzig
Dr. Hugo Riemann, Hamburg
A. G. Ritter, Musikdirektor, Magdeburg
Dr. Wilh. Schell, Prof., Karlsruhe
H. M. Schletterer, Kapellm., Augsburg
F. Z. Zkuhersky, Direktor, Prag
F. Simrock, Berlin
Dr. H. Sommer, Prof., Braunschweig
Fran Souchon, Oels
J. A. Stargardt, Berlin
Prof. G. W. Teschner, Dresden
Prof. J. Tresch, Kapellm., Eichstaett
Leopold Unterkreuter, Pfarrer, Oberdrauburg in Kärnten
Joaquim de Vasconcellos, Porto (Portugal)
Jos. Wilh. von Wasielewski, Bonn
Dr. Franz Witt, Schatzhofen (Bayern)
Dr. F. Zelle, Berlin.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIII. Jahrgang.
1881.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrasse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 1.

Die Oper Antiope
und die
Bestallungen des Kurfürstlich Sächsischen Vicekapellmeisters
Nicolaus Adam Strunck
und
des Hofpoeten **Stefano Pallavicini.**

(Mitgeteilt von **M. Fürstenau.**)

Nicolaus Adam Strunck (Strungk), der bekannte Opernkomponist, war durch Rescript d. d. Dresden den 26. Januar 1688 zum Kurfürstl. Sächsischen Vicekapellmeister ernannt worden und zwar neben den Kapellmeistern *Carlo Pallavicini* und *Christoph Bernhard.* Ersterer starb bereits am 29. Januar 1688 und wurde dadurch an der Vollendung der Komposition der für den Dresdner Hof bestimmten Oper *Antiope* seines Sohnes *Stefano Pallavicini* verhindert. Eine der ersten Amtsthätigkeiten Strunck's bestand darin, dass er diese Oper beendigen musste, welche in solcher Gestalt im Februar 1689 viermal in Dresden zur Aufführung kam. Textbuch und Partitur des Werkes sind noch in der Musikaliensammlung Sr. Majestät des Königs von Sachsen vorhanden.

Nachfolgend teile ich die betreffenden Titel mit.

A. Textbuch.

L'ANTIOPE | Drama per Musica | da rappresentarsi | nel teatro | del Ser^mo^. Eletter. | di Sassonia, | l'Anno | M. DC. LXXXIX. | di | Stefano Pallavicini, | Poeta della medesima | Altezza. |

ANTIOPE | Drama zur Musica, | Vorzustellen | Auf dem Theatro | des | Durchl. Churfürsten | zu Sachsen etc. | Im Jahr | 1689. | Durch | Stephanum Pallavicini, | Sr. Churfürstl. Durchl. Poëten. | Dresden | Mit Bergischer Witbe und Erben Schrifften. | fol. 44 Blatt.

B. Partitur.

L'Antiope | rappresentata | nel Teatro del | Ser^mo^ Elettore di Sasson^a^ | L'Anno M. DCLXXXIX. | Manuscr. qu. fol. 161 Blatt

Die Vorrede des Textbuches, welche über den Anteil Strunck's an der Komposition einigen Anfschluss giebt, lautet in der deutschen Uebersetzung folgendermafsen:

„Der Dichter dem Leser.

Wer da schreibet | unterwirfft sich dem Urtheil der *Criticorum*, sowohl der gegenwärtigen | als der künfftigen. Daher es immer wohlgethan ist | um Mitleiden zu bitten. Ich bringe nichts anders zur Entschuldigung meiner Schwachheiten | gütiger Leser | als dass ich der jüngste in solcher *Profession* sey | und dass ich ein grofses Theil dieses *Dramatis* verfertiget | zu einer Zeit | da ich mehr verbunden war | klagende Trauer-Lieder über den Tod meines Vaters | als Schauspiele zu machen. Die Music ist zum theil seine | aber der Tod | die Schlufs-*Cadenz* seines Lebens anstimmend | hat ihm verbothen dieselbe zu endigen. Die Ausarbeitung | mit welcher das übrige die *Noten* des Herrn *Vice*-Capell-Meister Strunckens gezieret | wird ersetzen die Mängel meiner Feder. Lebe glücklich."

Den Inhalt der Oper giebt das Textbuch kurz in der deutschen Uebersetzung folgendermafsen an:

„*Antiope* Königin der *Amazonen* | nach bezwungenen vielen *Provincien* | lenckete die Waffen gegen das *Euxin*ische Meer. *Hercules* gereitzet von *Euristheo* Könige von Athen | und andern schiffete in *Asiam*, und besiegete dieses Ungeheuer des weiblichen Geschlechts; So viel hat man aus der Historia | das übrige wird getichtet."

Das Personenverzeichnis lautet:

Interlocutori.

Antiope, Regina dell' Amazoni. (Sopran.)
Idaspe, Prencipe Scitico finto Celinda. (Sopran).
Osmondo } Fratelli Prencipi di Trabisonda (Bass)
Oronte } e prigionieri d' Anti?pe. (Sopran).
Aristo, Prencipe d'Efeso, finto Hermia Ennuco Moro. (Alt.)
Doride, sua sorella. (Alt.)
Ercole. (Bass.)

Teseo suo Compagno. (Alt.)
Ajace Cavallier Greco. (Ten.)
Lesbo serve d'Ercole. (Bass.)

Die Partitur hat sich in trefflichem Zustande erhalten und dürfte die einzige noch vorhandene sein, welche eine Opernarbeit Strunck's enthält. Weder Berlin, noch Hamburg besitzen meines Wissens Opernpartituren des Meisters. Leider lässt sich nicht mit Bestimmtheit nachweisen, wie weit Strunck an der Komposition der Antiope beteiligt war. Inneren Gründen nach dürfte der 3. Akt von ihm sein.

Es liegt nicht in meiner Absicht eine Analyse der Oper zu geben; die seltene Partitur steht allen Forschern im Bereiche der Musikgeschichte gern zu Diensten.

Die Oper war übrigens in Dresden glänzend ausgestattet. Im ersten Auftritt, der „auf dem Markte von *Trapezunth*" spielte, erschien *Antiope* in einem Wagen, gezogen von 4 Pferden „mit *Osmondo* und *Oronte* an Ketten zu ihren Füfsen." Neben der damals berühmten Sängerin *Margherita Salicola* feierte *Rosana Santinelli*, welche mit 1500 Thalern jährlicher Besoldung engagirt worden war, aufsergewöhnliche Triumphe; sie scheint eine gefährliche Nebenbuhlerin der *Salicola* gewesen zu sein. Beide Sängerinnen waren übrigens die ersten Frauen, welche die Dresdner Bühne betraten. Herzog Ernst August von Hannover bat sich die *Santinelli* im Jahre 1690 von Johann Georg III. aus und dankte später (Hannover 27. Februar), dass „Dero *Cantatrice Rosana* auf hiesigem Theatre mit zu recitiren, und bei der Opera sich hören zu lassen," Erlaubnis erhalten hat. Die Sängerin hatte in Hannover gefallen, wenigstens schreibt Ernst August, dass er nicht anstehe, „vermeldete *Rosana* mit dem bestendigen Gezeugnifs Ihrer Bey Uns sowoll, als durchgehends allhier meritirten, und sich zu wege gebrachten approbation zu begleiten."

Stefano Pallavicini, der nach jetzigen Begriffen gewissermafsen die Stellen eines Hofdichters, Dramaturgen und Regisseurs in einer Person verwaltete, war den 31. März 1672 zu Padua geboren und zu Salo im Collegium der P. P. Somaschi erzogen worden. Der Knabe machte solche Fortschritte, dass er bereits im Alter von 10 Jahren in der Philosophie disputirte. Nach beendetem Studium ging er mit seinem Vater nach Dresden (1686), wo er, erst 16jährig, bereits obige Anstellung fand und seine erste Oper „*l'Antiope*" dichtete. Nach dem Tode Johann Georg III. kam er in Dienste Johann Wilhelm's, Churfürsten von der Pfalz, als Hofpoet und Secretair; nach dessen Tode (1716) um 1718 in gleicher Eigenschaft wieder nach Dresden,

wo er 1742 starb. Unter seinen vielen Werken wird besonders eine Uebersetzung des Horaz gerühmt. (Opere del Signore Stefano Benedetto Pallavicini. Venezia 1744. T. 1.)

Unter A. und B. folgen nun die Bestallungen Strunck's und Pallavicini's, welche einen nicht uninteressanten Beitrag zum höfischen Musik- und Theatertreiben der damaligen Zeit bieten dürften.

A.

Bestallung

Vor den *Vice-Capellmeister Nicolaum Adam Struncken*

An Christian Ritters Stat.

Von Gottes Gnaden, Wir Johann Georg der Dritte, Herzog zu Sachfsen, Jülich, Cleve und Berg etc. Churfürst etc.

Urkunden und bekennen, dass Wir Unsern lieben getreuen, *Nicolaum Adam Struncken*, zu Unserm *Vice-Capell*-Meistern und Cammer-*Organisten* angenommen und bestellet, Thun das auch hiermit und in Krafft dieses Briefes, dergestalt und also, dass Uns er getreu, hold und dienstwärtig seyn, Unsere Ehre, Nutz und Frommen, nach seinem besten Vermögen schaffen und befördern, Hingegen Schimpf, Schaden und Nachtheil, soviel an ihm, warnen, irenden und vorkommen, In Sonderheit bey denen Verrichtungen so zu Unser *Capelle* gehören, sich fleifsig einzufinden und davon nichts zu verabsäumen, auf Unsers Capellmeisters *Christophori Bernhardi*, an den nächst dem Ober Hoff-Marschall etc. und Hoff-Marschall etc. er verwiesen, Anordnung, sowohl in der Kirchen und bey wehrenden Gottesdienst, als bey der Tafel, mit seinen eigenen und anderen *Compositionen* die *Music* zu bestellen und zu *dirigiren*, wie auch, wenn der Capellmeister selbst gegenwärtig bey der Taffel, ingleichen bey *Comedien*, *Operen* und wo es nöthig mit *Instrumental*-Sachen aufzuwartten, Fürnehmlich und ordentlich aber an denen Fest- und Sonntagen nach Erfordern die Grofse oder Kleine *Orgel*, *item* bey der Taffel oder wo es sonst nöhtig, das Kleine *Clavi Cimpel* zu *tractiren*, Und da der Hoff-*Organist* wegen Unpäfslichkeit, oder anderer unvermeidlicher Verhinderungen halber nicht aufwarten könnte, damit bey dem Gottesdienst kein Mangel sey, in denen Wochen-Predigten und *Vespern* die *Orgel* zu schlagen schuldig, auch ohne Vorwissen des Capellmeisters, der es gleichwohl den Ober-Hoff-Marschall, oder Hoff-Marschall anzumelden, aus der *Residenz* nicht zu verreisen gehalten seyn soll. Damit aber in der obgedachten Bestellung und *Direction* der *Music* oder sonsten er nicht verhindert und ihm mit Wiedersetzlichkeit oder in andere Wege keine Hindernüs von denen zu

Unser Capelle gehörigen Bedienten gemachet werden, Sollen Sie alle, aufser dem *Notisten*, welcher allein dem Capell-Meister zur Erleichterung verordnet, und von ihm genugsame Verrichtung zu gewartten hat, Ambtswegen an den *Vice-Capell*-Meister verwiesen seyn, Und er im Uebrigen thun, was einem getreuen Diener gegen seinen Landes Fürsten und Herrn eignet und gebühret. Welchem allen also nachznkommen, er angelobet, Eydlich beschworen und zu mehrerer Versicherung einen Schriftlichen *Revers* aufsgestellet hat.

Hingegen und damit er dieser seiner Verrichtung mit desto befserm Fleifse verseyn könne, Wollen Wir ihme vom *Quartal Luciae* verwichen 1687 anzurechnen, aus Unser Renth-Cammer, Jährlichen über Haupt vor alles und jedes Fünf Hundert Thaler, zu denen gewöhnlichen *Quatember* Zeiten gegen Quittung reichen lassen.

Urkündlichen haben Wir diesen Bestallungs-Brief eigenhändig unterschrieben und Unser Cammer *Secret* fürzudrücken befehlen. So geschehen und gegeben zu Drefsden am 26. *Januarij*, nach Christi, Unsers einigen Erlösers und Seeligmachers Geburth, im 1688sten Jahre.

B.

Nachdem der Durchlauchtigste Churfürst zu Sachsen und Burg-Graf zu Magdeburgk etc. mein gnädigster Herr, Sich gnädigst erkläret, des unlängst allhier verstorbenen Italiänischen Capellmeisters *Carlo Pallavicini* Sohn, *Stephano Pallavicini*, umb dessen guten Geschickligkeit und seines Vaters geleisteten unterthanigster Aufwartung willen, dergestalt zum Poeten in der Italiänischen Sprache Bestellen zu lassen, dafs auf Höchstgedachter Sr. Chur-Fürstl. Durchl. gnädigsten Befehl, und fernerer Anordnung Deroselben Ober-Hoff-Marschalls oder Marschalls, ingleichen des Cämmerers, so offt es gnädigst verlanget wird, Italiänische *Operen* von guter *Invention* und zierlichen darzu schicklichen Redens-Arten, nach seinen besten Verstande und Vermögen, verfassen, auch immer mehr und mehr darinnen zur *perfection* zugelangen möglichstes *Studium* anwenden und nicht allein zu besserer Beförderung von allen entworffenen Handlungen und darinnen abgetheilten Vorstellungen jedesmal mit dem Chur-Fürstl. Capell- und *Vice*-Capellmeister, an welche er hierdurch zugleich angewiesen wird, zeitlich und öfters, damit Sie in der *Compositon* sich darnach achten können, *communiciren* und alles reiflich überlegen, ohne Noth und Ausdrücklichen Chur-Fürstl. Befehl in denen von gedachten Capell- oder *Vice*-Capellmeister albereit in gehörige *Composition* gesetzten Handlungen und Vorstellungen keine sonderliche Verän-

derungen vernehmen, weniger selbigen der *Composition* halber *difficultäten* erregen, sondern auch umb alles zusammen wohl übereinstimmend zu machen, mit Dero Vorwissen und Gutbefinden, die *Machinen*, Verwandlungen und was zu *plausibler* und Lobwürdiger Vorstellung der *Operen* allenthalben erfordert wirdt, denen Mahlern, Tischlern und anderen Handwerks-Leuten wohlbedächtig angeben, der *Praesentanten* bey denen *Probationen* alles deutlich und eigentlich *imprimiren* und durch bescheidentliche Zuredung, Sie zu Beobachtung aller umbstände anfrischen, bey der Würklichen *Praesentirung* alle *Fauten* durch möglichste Vorsichtigkeit abwenden, und also an Fleifs und unverdrossener Versorge nichts ermangeln lassen, damit die gnädigste Herrschafft sowohl satsames Vergnügen als bey hohen Verständigen und zumahl frembden Zuschauern Ruhm und Ehre ver die grofsen angewendeten Kosten erlangen mögen."

Vor welche unterthänigste Auffwartung offthöchstgedachte Sr. Churfürstl. Durchl. Ihm Fünf Hundert Rthlr. dieses orths gangbare Münze Jährlicher Besoldung und ver alles und jedes ohne alle fernere *Praetension* gnädigst verwilligt und versprochen lassen.

So wird Deroselben hochbestallten Cammer *Directoren* und Räthen, auch Land-Renthmeistern, solches zur Nachricht dienstlich vermeldet und erinnert Sie wollen verbedeuteten *Pallavicini* förderlich in Pflicht nehmen und ihm eine schriftliche Bestallung gegen gewöhnlichen *Revers* von *Quartal Reminiscere* Eintausend Sechs Hundert Acht und Achtzigsten Jahre an, ausfertigen lassen.

Signatum Drefsden, den 24. February 1689.

Derer Herren Cammer *Directorn* und Räthe, auch Land-Renthmeisters dienstwilligster

Friedrich Adolph von Haugwitz.

Die Salzburger Musik-Kapelle um 1757.

Marpurg verzeichnet in seinen Historisch-Kritischen Beyträgen, 3. Bd., p. 183 die Mitglieder der hochfürstlich erzbischöflichen Musikkapelle in Salzburg und fügt jedem Mitgliede einige Bemerkungen bei, die teils biographisch, teils die Leistungen kritisirend sind. Das Meiste ist allgemein bekannt, doch Einiges weniger beachtet, was uns gerade manchen erwünschten Aufschluss giebt. So heifst es Seite 184: „Hr. Caspar Cristelli, aus Wien in Oesterreich, ist Violoncellist und ein grofser Meister in Accompagnement. Er unter-

scheidet sich auch von vielen Hrn. Violoncellisten in der Kunst den guten Ton stark und vollkommen, jedoch auch rein und rührend aus dem Violoncell recht heraus zu ziehen, und mannhaft, nicht aber, auf Bratschenart, jung vorzutragen.“ Und auf Seite 188: „Herr Jacob Anton Marschall, aus Pfaffenhofen in Bayern (Violoncellist), legt sich sehr auf das Accompagnement, in welchem er, durch die Anweisung des Hrn. Cristelli, sich immer vollkommener bildet, und mit demselben wechselweis das Accompagnement versiehet. Er spielt auch eine gute Violine.“

Aus meiner frühesten Jugend kann ich mich entsinnen, dass in Breslau bei Aufführungen von Oratorien im Concertsaale, bei denen ich als Sopranist im Chor mitwirkte, die Recitative von einem Violoncellisten aus der Generalbass-Stimme begleitet wurden und zwar, indem er während der Pausen, welche der Sänger machte, ein oder mehrere Accorde in kurzen Strichen spielte. Beim Tod Jesu von Graun dagegen, der in der Kirche aufgeführt wurde, spielte der Organist den Generalbass. Die oben mitgeteilten Stellen beweisen uns, dass schon 1757 der Violoncellist den Generalbass zu spielen hatte.

Etwa in den Jahren 1844—1847 gab man das Accompagnement auf dem Violoncell in Breslau auf und übergab es einem Flügelspieler (heute Pianist genannt). Man wählte z. B. bei der Aufführung von Haydn's Schöpfung keinen Geringeren als Adolph Hesse, den berühmten Orgelspieler, der aber als Begleitung weiter nichts als einige magere Accorde wählte. Man kann wohl sagen, dass durch die Uebertragung des Generalbass-Spieles auf den Violoncellisten, dasselbe seinen Wert verlor und damit die Kunstfertigkeit ausstarb. Im Jahre 1854 wurden im kgl. Opernhause zu Berlin die Secco-Recitative im Don Juan von Mozart noch mit dem Violoncell begleitet.

Nachträglich fällt mir ein Bericht in einer älteren Zeitschrift in die Hand, der hierüber die wünschenswerteste Auskunft giebt. In der Leipziger Allgem. mus. Ztg. vom Jahre 1804 (6. Jahrg. S. 221) heifst es in einem Briefe über den Musikzustand in Manheim bei Besprechung der Aufführung von Haydn's Jahreszeiten: „Die Recitative wurden auf eine mir bisher unbekannte Art ausgeführt. Wer kennt nicht die treffliche Wirkung eines solchen Recitativs mit blos beziffertem Basse, wo die Grundtöne auf dem Violon angeschlagen und die vorgeschriebenen Intervalle in Doppelgriffen auf dem Violoncell dazu angegeben werden! Diesem letztern Geschäft ist nun,

aufser Herrn *P. Ritter**), keiner der hiesigen Violoncellisten gewachsen: und dieser einzige war mit Taktschlagen beschäftigt. Das Resultat davon war also, dass nur die Grundtöne von dem Kontrabasse allein angegeben, die Intervalle aber hinweg gelassen werden: und so wurde denn eine Art Duett, zwischen Singstimme und Kontraviolon daraus. Hätte sich der Mangel eines Violoncellisten nicht durch Herrn *Ritter* selbst, welcher ohnehin vor dem Klavier steht, um den Sängern den Ton und vielleicht die Akkorde, jedoch für das Ohr des Zuhörers nicht vornehmlich (sic?), anzugeben, und der selbst ein fertiger Klavierspieler sein soll, auf einem guten Fortepiano, immer mit mehr Erfolge ersetzen lassen, als von dem gänzlichen Auslassen der Intervalle erwartet werden kann?"

Auf Seite 187 heifst es im Marpurg weiter: „Organisten und Cembalisten. Hr. Anton Cajetan Adolgasser, von der Insel in Bayern, spielt vernünftig, schön und meistens cantabel. Er ist nicht nur ein guter Organist, sondern auch ein guter Accompagnist auf dem Flügel. Beides hat er dem Hrn. Capellmeister *Eberlin* zu verdanken, von dem er auch die Regeln der Setzkunst erlernet hat." Das Generalbass-Spielen, welches stets unter dem Wort „Accompagnement" gemeint ist, wurde also auch damals bei verschiedenen Gelegenheiten von verschiedenen Instrumentisten verlangt.

Cristelli, Leopold Mozart und Ferdinand Seidl, waren Hofkomponisten, spielten aber in der Kapelle auch ihre Instrumente und heifst es Seite 186 von ihnen „die 3 Hrn. Hofkomponisten spielen so wohl in der Kirche als in der Kammer auf ihren Instrumenten, und haben, wechselweis mit dem Herrn Capellmeister (damals *Ernst Eberlin*) jeder eine Woche die Direction der Musik bei Hofe, wo denn auch von dem, der die Woche hat, lediglich die ganze Musik abhanget, da er, nach Belieben, seine eigenen oder fremde Stücke aufführen kann."

Die Kapelle bestand nebst allen Bedienenden aus 99 Personen: 1 Kapellmeister, 1 Vice-Kapellmeister, 3 Hofkomponisten, 3 Organisten und Cembalisten, 10 Violinisten, 2 Bratschisten, 2 Violoncellisten, 4 Fagottisten, 4 Posaunisten, davon sind drei Stadtmusikanten und werden vom „Stadtthürmermeister" gestellt, 3 Oboisten und Flötisten, 2 Waldhornisten. An Solosänger: 4 Sopranisten (Castraten) und 4 Bassisten. An Chorsänger: 2 Chorregenten, 3 Altisten (Falsetisten), 8 Tenoristen und 8 Bassisten. Ferner gehören

*) Peter Ritter, ausgezeichneter Violoncellist und Direktor der Kapelle.

hierzu die Choralisten (werden diejenigen genannt, welche die liturgischen Gesänge singen): 1 Alt-Falsetist, 3 Tenoristen und 4 Bassisten. Von diesen müssen Viere den Violon (das ist der Contrabass) spielen können, da einer von ihnen stets bei der kleinen Orgel beschäftigt wird. Zum Chore gehören auch die 15 Kapellknaben, die im sogenannten Kapellhause wohnen und daselbst ihre wissenschaftliche und musikalische Erziehung erhalten. Es heifst in dem Bericht: „sie werden nicht nur mit aller Kleidung, Speis und Trank vom Hofe aus versehen und haben ihren eigenen Koch und Hausbedienten, sondern sie werden auch von den besten Meistern der Kapelle auf Kosten des Hofes im Figural- und Choralgesange, auf der Orgel, der Violine und auch in der welschen Sprache unterwiesen".

Das Folgende teile ich wörtlich mit, da es uns einen Einblick in die damalige Aufstellung des Chores in der Kirche giebt, wie sie wohl schon in früheren Jahrhunderten Gebrauch war. „Die hochfürstl. Domkirche hat hinten (also gegenüber vom Hauptaltar) beim Eingang der Kirche die grofse Orgel, vorn (das ist in der Nähe des Hauptaltars) beim Chor 4 Seitenorgeln, und unten im Chor (das ist der eingegitterte Raum vor dem Hauptaltar) eine kleine Chororgel, wobei die Chorsänger sind. Die grofse Orgel wird bei einer grofsen Musik nur zum Praeludiren gebraucht, bei der Musik selbst aber wird eine der 4 Seitenorgeln beständig gespielt, nämlich die nächste am Altar rechter Hand, wo die Solosänger und Bässe sind. Gegenüber auf der linken Seitenorgel sind die Violinisten etc. und auf den beiden anderen Seitenorgeln sind die zwei Chöre Trompeten und Pauken. Die untere Chorogel und Violon spielen, wenn es völlig (heifst wohl „tutti") gehet, mit. Die Oboe und Querflöte wird selten, das Waldhorn aber niemals in der Domkirche gehöret."

Die oben erwähnten zwei Trompeterchöre bestehen aus 12 Trompetern und 2 Pauker. Ueber Johann Baptist Gesenberger, Obertrompeter, aus Bayern, heifst es Seite 196: „Er ist ein trefflicher Trompeter, der sich sonderlich in der Höhe durch die aufserordentliche Reinigkeit, durch die Geschwindigkeit in Läufen und durch einen guten Triller sehr berühmt gemacht hat." Ueber Caspar Köstler, aus der Pfalz, Hof- und Feldtrompeter, liest man eben dort: „Es ist ein Schüler des so sehr berühmten seel. Herrn Heinisch in Wien; giebt der Trompete einen feinen gar angenehmen singbaren Ton; hat eine gute Art des Vortrages und man höret seine Concerten und Solos mit vielem Vergnügen." — Ihre

Trompeten waren die lang gestreckten, wie wir sie noch auf Abbildungen oder an den Prospecten von alten Orgeln, von Engeln geblasen, sehen. Händel und Bach verwendeten sie in ihren Werken, wie wir heute die Clarinette gebrauchen und nach obiger Beschreibung waren sie oben fähig einen feinen gar angenehm singbaren Ton, verbunden mir großer Leichtigkeit in der Beweglichkeit des Tones, hervorzubringen. Die Trompeter und Pauker mussten auch Violine spielen können „wie sie denn bey starken Musiken bei Hofe alle erscheinen, und die zweyte Violine oder Viola mitspielen müssen.“ Zur Kapelle gehörten außerdem noch ein Orgelmacher und ein Lauten- und Geigenmacher, „diese beyden müssen allezeit zugegen seyn und die Instrumente in gutem Stand erhalten“. Den Schluss bilden acht Musikdiener oder sogenannte Calcanten. *R. E.*

Die Quellen zur Entstehung der Oper.

Der 10. Band der Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, der soeben ausgegeben ist, enthält den 1. Teil der Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Er umfasst die Einleitung, zwei geistliche Spiele älterer Zeit, Caccini's Euridice, Gagliano's Dafne und Monteverde's Orfeo. Die drei letzten Werke umfassen den Drucktiteln nach die Zeit von 1600 bis 1609, enthalten also die ältesten Opernversuche, d. h. theatralisch-musikalische Darstellungen im „stile rappresentative“, wie sie die damalige Zeit nannte.

Peri's Euridice, die den Vorrang vor Caccini's Euridice hat, ist deshalb nicht gewählt, weil sie in einem Neudruck von G. G. Guidi in Florenz vorliegt und die älteste Oper von Monteverde, die Ariadne, ist bisher noch in keinem Exemplar wieder aufgefunden worden.

Obige Einleitung enthält auch eine gedrängte Wiedergabe der Dedicationen und Vorreden, welche sich in den gedruckten ersten Opernversuchen finden. Ich hätte gern eine wörtliche Uebersetzung derselben gegeben, doch fand ich Niemanden, der sich dieser schwierigen Aufgabe unterzog. Da mache ich neuerdings die Entdeckung, dass diese Aufgabe bereits in einem gedruckten aber wenig gekannten Buche gelöst ist. Wenig gekannt und beachtet, weil es ein Sammelsurium der verschiedenartigsten Materien enthält: Musikgeschichtliches, Kritisches, Philosophisches, Bibliographisches und von einem Manne herrührt, der, reich begabt, aber in keinem

Fache ausgelernt, schliefslich zur Zeitungsschreiberei griff. Es ist Dr. Ernst Otto Lindner. Neben seinem Vielwissen war er auch ein Sprachgenie. Er las als Redacteur der Vossischen Zeitung sämtliche ausländischen Zeitungen. Ich hatte oft Gelegenheit seine reiche Begabung zu bewundern und die schlechte Oekonomie mit seinen Geistesgaben zu bedauern.

Obiges Buch trägt den Titel: *Zur Tonkunst* und erschien 1864 in Berlin bei Guttentag (8⁰, 378 Seiten). Dort findet sich im ersten Artikel: *Die Entstehung der Oper*, eine wörtliche Uebersetzung aller jener wichtigen Vorreden (mit Hinweglassung der Dedicationsförmlichkeiten und nichtigen Untertänigkeits-Bezeugungen) der ersten gedruckten Opernversuche. Zum Nutzen der Sache drucke ich jene Uebersetzungen hier wörtlich ab. Sie werden, verbunden mit den Partituren und meiner Darstellung, gewürzt mit Ambros' brillanten Essais im 4. Bande seiner Geschichte der Musik, das klarste Bild jener Periode in der Musikgeschichte geben.

Jacopo Peri lässt seiner „Le Musiche“ von 1600 (Florenz bei G. Marescotti) folgendes Vorwort vorangehen:

„Bevor ich Euch (wohlwollende Leser) diese meine neue Musik übergebe, habe ich es für schicklich erachtet, Euch davon Kenntnis zu geben, was mich dazu gebracht hat, diese neue Gesangsart aufzufinden, da von aller menschlichen Thätigkeit ein vernünftiger Grund, Ursprung und Quelle sein soll; und wer einen solchen nicht anzugeben vermag, lässt leicht glauben, dass er auf's Ohngefähr hin zu Werke gegangen. Obgleich Signor Emilio del Cavaliere eher als irgend ein anderer, soviel ich weifs, mit bewundernswerter Erfindung unsere Tonkunst uns auf der Scene hat hören lassen, gefiel es nichtsdestoweniger den Herren *Jacobo Corsi* und *Ottavio Rinuccini* (um das Jahr 1594), dass ich, dieselbe in anderer Weise anwendend, die von Sign. Ottavio verfasste Fabel der Dafne in Musik setze, um eine einfache Probe davon zu geben, was der Gesang unserer Zeit vermöge. Nachdem ich daher gesehen, dass es sich um dramatische Poesie handle und dass also durch den Gesang die Rede nachgeahmt werden solle (und ohne Zweifel hat man nie singend geredet), war ich der Ansicht, dass die alten Griechen und Römer (welche nach der Meinung Vieler auf der Scene die Tragödien durchaus sangen), sich einer Betonung bedient haben, welche hinausgehend über die des gewöhnlichen Sprechens um so viel unter das melodische Singen hinabging, dass sie ein Mittleres darstellte; und dies ist der Grund, weshalb wir in diesen Dichtungen den Jambus angewandt sehen,

der nicht gleich dem Hexameter sich erhebt, aber doch über die Grenzen gewöhnlicher Reden hinausgeht. Daher liefs ich jede andere bisher gehörte Gesangsart bei Seite, gab mich gänzlich der Aufsuchung der Nachahmung hin, welche solchen Dichtungen gebührte, und zog in Betracht, dass diejenige Betonung, welche die Alten dem Gesange eignoten, und die sie diästematisch nannten (gleichsam gezogen und gehalten), zum Teil beschleunigt werden und einen gemäfsigten Lauf nehmen könne zwischen den gehaltenen und langsamen Bewegungen des Gesanges und den behenden und schnellen des Redens, und dass sie sich meinem Vorhaben anpassen könne (wie auch die Alten sie anpassten, wenn sie Poesien und heroische Verse lasen), indem sie sich der Betonung der Rede näherte, die jene die fortgehende nannten: was auch unsere Modernen (wenn auch vielleicht zu anderm Zwecke) in ihren Musikstücken gethan haben. Auch bemerkte ich, dass in unserer Redeweise einige Worte so betont werden, dass sich darauf Harmonie gründen lässt, und dass man im Laufe der Rede durch viele andere hindurchgeht, die nicht betont werden, bis man zu einem andern kommt, welches der Bewegung einer neuen Konsonanz fähig ist. Ich gab nur Acht auf diese Weisen und Accente, deren man sich im Schmerz, in der Freude und ähnlichen Dingen bedient, liefs den Bass sich ihnen gemäfs bewegen, bald mehr, bald weniger, je nach den Affecten, und hielt ihn fest durch die guten und falschen Proportionen, bis die Stimme des Redenden, durch verschiedene Noten hindurchgehend, dahin kam, was im Reden gewöhnlich betont, einem neuen Zusammenklang die Bahn öffnet. Und dies nicht allein, damit der Lauf der Rede das Ohr nicht verletze (gleichsam stolpernd im Begegnen der angeschlagenen Saiten, der zu gehäuften Zusammenklänge) oder gewissermafsen zur Bewegung des Basses zu tanzen scheine, zumal bei traurigen und ernsten Dingen, während fröhlichere naturgemäfs lebhaftere Bewegung erfordern, — sondern auch damit der Gebrauch der falschen [durchgehenden] Tonverhältnisse, jenen eingebildeten Vorzug vermindere oder verderbe, der sich an die Notwendigkeit knüpft, jede Note zu betonen, was zu thun die antiken Tonstücke vielleicht weniger nötig hatten. Und daher (wenn ich auch nicht versichern möchte, dass so der bei den griechischen und römischen Stücken angewandte Gesang gewesen sei), habe ich geglaubt, dass dies der Gesang sei, den allein uns unsere Musik geben kann, indem sie sich nach unsrer Sprache richtet. Nachdem ich daher jenen Herren meine Ansicht zu Gehör gebracht, setzte ich ihnen diese

neue Singart auseinander, und sie gefiel ungemein, nicht nur dem Sign. Jacob, der schon sehr schöne Gesänge für jenes Stück gesetzt hatte, sondern auch dem Signor *Pietro Arozzi*, dem Sign. *Francesco Cinni* und vielen anderen einsichtsvollen Edelleuten (denn unter dem Adel blüht gegenwärtig die Tonkunst), wie auch jener berühmten Sängerin, welche die Euterpe unsrer Zeit genannt werden kann, der Signora *Vittoria Archilei*, welche meine Tonstücke stets ihres Gesanges für würdig erachtet hat, indem sie dieselben nicht nur mit jenen Trillern und langen einfachen und doppelten Schnörkeln *(giri de voce)* schmückte, die ihr lebhafter Geist jeden Augenblick findet, mehr um den Gebrauch unsrer Zeit zu gehorchen, als weil sie glaubt, dass in ihnen die Schönheit und Stärke unseres Gesanges bestehe, — sondern auch mit jenen anmutigen Verzierungen, die man nicht niederschreiben kann, und die, sind sie aufgeschrieben, aus der Schrift nicht gelehrt werden können. Es hörte und empfahl sie Mr. *Giambattista Jacomelli*, der in allen Teilen der Tonkunst ausgezeichnet, seinen Beinamen gewissermaßen mit der Violine getauscht hat, auf der er bewundernswert ist. Während drei hinter einander folgender Jahre, in denen sie im Carneval auftrat, wurde sie mit höchstem Vergnügen gehört, und von allen Anwesenden mit allgemeinem Beifall empfangen. Aber gröſseres Glück hatte die gegenwärtige Euridice, nicht weil diese Herren und andere tüchtige Männer, die ich genannt, und überdies Graf *Alfonso Fontanella* und Sign. *Orazio Vecchi*, vorzügliche Zeugen meines Gedankens, sie vernommen, sondern weil sie vor einer so groſsen Königin, so vielen berühmten Fürsten Italiens und Frankreichs aufgeführt und von den ausgezeichneten Musikern unsrer Zeit gesungen wurde, von denen Sign. *Francesco Rasi*, ein edler Aretiner, den Amyntas vorstellte, Sign. *Antonio Brandi* den Arcetro, und Sign. *Melchior Palantrolli* den Pluto; und hinter der Scene wurde von Männern gespielt, die durch vornehme Abkunft und ausgezeichnete musikalische Kunst hervorragen: Sign. Jacopo Corsi, den ich so oft genannt, spielte ein Clavicembalo, Signor Don Garzia Montalvo eine Chitarrone, Mr. Giambattista del Violino [*Jacomelli*] eine groſse Lira, und Mr. *Giovanni Lappi* eine groſse Laute. Obgleich ich das Werk ganz so gemacht hatte, wie es gegenwärtig an's Licht tritt, machte doch *Giulio Caccini* (genannt Romano), dessen hoher Wert der Welt bekannt ist, die Gesänge der Euridice, einige des Hirten und der Nymphe aus dem Chore, und der Chöre „*Al canto, al Ballo*“, „*Sospirate*“ und „*Poiche gl' eterni Imperi*“ und das, weil dieselben von Personen, die von

ihm abhingen, gesungen werden sollten. — Diese Gesänge liest man in der von ihm komponirten und gedruckten Oper, nachdem diese meinige vor der allerchristlichsten Königin aufgeführt worden. Nehmt dieselbe daher gütig auf, freundliche Leser, und obgleich ich mit dieser Art nicht bis dahin gekommen bin, wohin es mir möglich schien zu gelangen (indem die Rücksicht auf die Neuheit meinem Laufe Zügel anlegte), lasst sie Euch gefallen; vielleicht werde ich bei anderer Gelegenheit etwas Vollendeteres zeigen können, doch glaube ich indes genug gethan zu haben, indem ich andern den Weg öffnete, um auf meiner Spur zu dem Ruhme zu schreiten, wohin es mir nicht gegeben ist, zu gelangen. Und ich hoffe, dass der Gebrauch der durchgehenden Noten, wenn sie ohne Zagen discret und rechtzeitig gesungen und gespielt werden (da sie so vielen und so bedeutenden Männern gefallen haben), Euch nicht unangenehm sein wird, besonders in den mehr traurigen und ernsteren Gesängen des Orpheus, des Arcetro und der Dafne, welche von Jacopo Giusti, einem zucchesischen Knaben, mit vieler Anmut dargestellt wurde. Lebet wohl!"

In demselben Jahre veröffentlichte auch Giulio Caccini seine Euridice und gab ihr folgendes Vorwort mit:

„Sie werden darin jenen repräsentativen Stil wiedererkennen, den ich vor vielen Jahren, wie Sie wissen, in der Eclege des Sanazzaro: *Iten' all' ombra de gli ameni* gebrauchte, sowie in andern meiner Madrigale aus jener Zeit: *Perfidissimo Volto, — Vedrò' il mio Sol, — Dovrò dunque morire* — und ähnlichen. Es ist dies jene Manier, von der Sie mit vielen andern edlen Kunstverständigen in den Jahren, da Ihre Gesellschaft in Florenz blühte, behaupteten, dass die alten Griechen bei der Darstellung ihrer Tragödien und andrer Stücke unter Anwendung des Gesanges sich derselben bedient hätten. Es stützt sich demnach die Harmonie der in vorliegender Euridice Recitirenden auf einen continuirlichen Bass, bei dem ich die Quarten, Sexten, Septimen, notwendigere grofse und kleine Terzen bezeichnet habe, indem ich im Uebrigen die *Anwendung der Mittelstimmen* an gehöriger Stelle dem Urteil und der *Kunst des Spielenden überlasse.* Die Bassnoten habe ich einigemal gebunden, damit nicht beim Durchgehen der vielen Dissonnanzen, die dabei vorkommen, die Saite wieder angeschlagen und das Gehör beleidigt werde. In der Art des Gesanges habe ich mich einer gewissen Ungebundenheit *(sprezzatura)* bedient, von der ich glaube, dass sie etwas Edles hat und sich mehr der natürlichen Sprache nähert.

Auch habe ich das Zusammentreffen zweier Oktaven und zweier Quinten nicht vermieden, wenn zwei Soprane mit andern Mittelstimmen singend Passagen machen, indem ich glaubte, nichts desto weniger mit ihrer Schönheit und Neuheit ein gröſseres Vergnügen hervorzurufen, und hauptsächlich weil ohne diese Passagen alle Stimmen von solchen Fehlern frei sind.“ Es sei, führt er fort, anfänglich seine Absicht gewesen, bei dieser Gelegenheit an die Leser eine Abhandlung über die edle, bessere Gesangskunst*) zu richten, unter Beifügung der von ihm erfundenen neuen Manier von Passagen und Verdopplungen, welche die berühmte Sängerin *Vittoria Archilei* beim Singen seiner Werke anbringe, da es aber einigen seiner Freunde, deren Stimme er zu beachten habe, gegenwärtig nicht geeignet erschienen, habe er sich dies für eine andere Gelegenheit aufgehoben, so dass er zur Zeit nur die Genugthuung davontrage, der Erste gewesen zu sein, der solche Art von Gesängen dem Druck übergeben. Dieser Art seien auch alle seine früheren Musikstücke, die er schon vor mehr als funfzehn Jahren gemacht habe, da er dabei nie eine andere Kunst angewandt, als die Nachahmung des Ausdruckes der Worte (*l'imitazione de' sentimenti delle parole*), jene mehr oder weniger ausdrucksvollen Saiten anschlagend, die sich mehr für jene Zierlichkeit *(grazia)* zu eignen schienen, welche für den Gesang erforderlich sei. „Diese Zierlichkeit und Gesangsart ist, wie Sie mir oft bezeugt haben, in Rom allgemein als gut angenommen worden, und ich bitte Sie, mir Ihre Protektion zu erhalten, ein Schild, unter dem ich hoffe stets mich decken zu können und vor den Gefahren geschützt zu sein, die alle ungewöhnlicheren Dinge zu umgeben pflegen, indem ich weiſs, dass Sie mir immer bezeugen können, dass meine Sachen einem groſsen Fürsten nicht missfällig gewesen sind, der, indem er Gelegenheit hat, alle guten Künste kennen zu lernen, am besten darüber nur urteilen kann; womit ich, Ihnen die Hand küssend, Unseren Herrn bitte, Sie glücklich zu machen “

(Schluss folgt.)

Conrad Hagius von Hagen.

Newe Künstliche, | Musicalische **Intra- | den, Pavanen, Galliarden, Pas- | samezen, Courant** vnnd Uffzüg, zu 4. 5. | vnd 6. Stimmen darunder etliche Phantasien oder Fugen mit 2. | vnd 3. Stimmen zu

*) Dieselbe erschien etwas später und ist von Kiesewetter in seiner Geschichte des weltlichen Gesanges, ihrem Hauptinhalte nach, mitgeteilt.

finden, welche von vnterschiedenen **Authoren**, | Theils mit vnnd ohne Text, gar newlich **Componirt**, daß sie mit | Menschlicher Stimm vnnd auff Instrumenten füglich vnnd | liblich mögen gebrauchet werden, Jetzo zusammen | **colligirt** vnnd mit sonderm fleiß **corri-** | girt vnnd **publicirt.** | Durch | **Conradum H.**, v. H., dieser | zeit Gräflichen Holsteinischen, Schawenburgischen | vnd Sternbergischen etz. bestellten Hoff-**Com-** | **ponisten** vnnd **Musicum.** | **ALTUS.** | Nürnberg, Gedruckt vnd verlegt bey | Abraham Wagenmann. | **CrVX DoMInI.** | (1617)

Altus in 4°, ohne Dedication. Register über 60 Nrn.: 1—15, 6stim. deutsche Lieder: 1. Recht so man acht und wol betracht. Nr. 16—30 Tänze zu 5 Stim. Nr. 31—52 Tänze zu 4 Stim. Nr. 53—54 Fugen zu 3 St. Nr. 55—60 Fugen zu 2 Stim.

Von anderen Komponisten sind folgende Nrn.:

Nr. 3. Horologio. (Aless.) Intr. 6 voc. Man spricht was Gott zusammen fügt. (Durchweg nur die 1. Strophe vorhanden.)

Nr. 7. Horologio. Intr. 6 v. Ich hab mir eine auserlesen.
„ 8. „ Intr. 6 v. Sich da, mein Schatz auf Erden.
„ 10. „ Intr. 6 v. Mir ist ein feins brauns Medlein.
„ 11. „ Intr. 6 v. Fröhlich und frei, nit frech dabei.
„ 13. „ Intr. 6 v. Ich spring u. sing, bin guter ding.
„ 21. Johannes Grabbe. Pavana 5 voc.
„ 23. „ „ Pavana 5 voc.
„ 30. David Thusius. Nun ist es kommen zum End, 5 v.
„ 36. Christoph Buel. Galliarda, 4 voc.
„ 37. Johan Staden. Courant, 4 voc.
„ 38. Gregorius Huvvor. Galliarda. 4 voc.
„ 40. Gedeon Lebon. Galliarda, 4 voc.
„ 41. Del Biffi. Galliarda, 4 voc.
„ 43. Tobias Hoffkuntz. An dir Music, Himlische. 4 v. (4 Str.)
„ 52. Thomas Simpson. Paduan, 4 voc.

Letztes Bl. das Portrait Hagius': „depictum Anno 1595." unten „1604". Umschrift: Conradus Hagius Rintelius, Aetati suae 45.

Kgl. Bibl. Berlin nur Altus.

Mitteilungen.

Anfrage. Antonio Maria Gasparo Sacchini soll nach allgemeiner Annahme den 7. oder 8. October 1786 gestorben sein im Alter von 52 Jahren. So liest man in allen Tonkünstler-Lexica, auch im Florimo. Nun finde ich aber in der Allgemeinen musikalischen Zeitung, Leipzig, 2. Jahrg., vom Juni 1800, auf Seite 688 unter vermischten Nachrichten die Anzeige: „Vor einigen Monaten

starb zu Paris der berühmte Opernkomponist Sacchini, in hohem Alter. Die neueste Revolution im Reiche der französischen Musik hatte ihn zwar nicht in Vergessenheit, aber doch seinen alten Ruhm sehr ins Sinken gebracht.“ Unter diesem Sacchini kann kein anderer als der obige gemeint sein und da derselbe 1734 oder 1735 geboren ist, so stimmt auch die Angabe „in hohem Alter“, denn er war dann im Anfange des Jahres 1800 doch mindestens 65 Jahr alt, was man allenfalls schon als ein hohes Alter bezeichnen könnte. Wer im Stande ist aus alten Zeitungen des Jahres 1800 genauere oder übereinstimmende Nachrichten zu geben, der möge sie freundlichst der Redaction dieser Blätter zur Veröffentlichung übersenden.

* Man ist gewöhnlich der Meinung, dass Joseph Haydn einst in England sehr gefeiert wurde. Eine zeitlang war dies wohl auch der Fall und er brachte nicht nur große Ehren, sondern auch einen gefüllten Beutel nach Hause. Die Stimmung zu seinen Gunsten scheint aber bald bei einem Teile der damaligen Wortführer in England ins Gegenteil umgeschlagen zu sein, denn die Leipziger Allgemeine musikal. Zeitung vom 9. Juni 1802 (S. 602) schreibt: „Es gehört zur Bezeichnung der Stufe, auf welcher sich Londons Kunstliebhaber, Kunstgelehrte, Kritiker und Mäzene zur Zeit befinden; es giebt einen nicht uninteressanten Moment in der englischen Kulturgeschichte, was wir hier anzuführen haben, und darum führen wir es an — aber nicht nach der ausführlichen Darlegung der Sache, wie sie uns unser Korrespondent, mit zum Teil nur allzuthörigten und schmuzigen Belegen gegeben hat, sondern nur so kurz, als zur Erreichung jenes Zweckes nötig ist. Es ist nämlich in London jetzt Sitte ‚den Gott der schwerfälligen Deutschen‘, den Mann ‚der einen Namen führt, welcher sich wie die ganze Sprache seiner Nation nur von dieser aussprechen lässt‘ u. s. w., unsern würdigen Joseph Haydn, nicht nur in der — feinen Gesellschaft, sondern auch in Journalen und Brochüren zu verfolgen, und bald mehr, bald weniger grob ihn zu schmähen. In dem Packet Epigramme und armsdicker Witze in aller Form und von aller Art, die wir vor uns haben, ist auch nicht ein einziger nicht gemeiner und wirklich witziger Einfall — und wie wenig ist es doch verlangt, dass der, welcher einen großen Mann anfallen will, nur witzig sein solle! Dagegen ist desto öfter die Rede von plump gearbeiteter deutscher Flöte, sogar vom ‚deutschen Fiedler,‘ und dergleichen. Und warum das alles? Von Allen selbst zugestanden, einzig und allein darum, weil das Pariser Nationalinstitut *Haydn* zuerst unter seine Mitglieder aufgenommen und dem Engländer *Sheridan* vorgezogen habe — *Sheridan* ‚dies erste Genie, diesen gleich-einzigen Redner, Dichter, und (da sitzt es) dies Parlamentsmitglied‘. (Hierauf ergeht sich der Redacteur Fr. Rochlitz in scharfer Kritik gegen Sheridan und fährt dann fort): „Nachdem sich die Journale eine Zeit lang beeifert hatten, eins das andere zu übertrumpfen, trat endlich ein angesehener Kunstrichter in einem der entscheidendsten Blätter auf, untersuchte die Sache mit Ernst und sprach nun folgendes Resultat der englischen Kritik aus: ‚Das französische Nationalinstitut hat dadurch, dass es in der Wahl eines ausländischen Mitglieds für die Klasse der schönen Künste *Haydn* dem Herrn *Sheridan* vorzog, sich links benommen. Haydn ist zwar ein großer Musikus; (wirklich?) aber die Musik ist ja doch nur eine Begleiterin der Dichtkunst, und soll nichts als diese mehr hervorheben. Einen Musikus an die Spitze der schönen Künste zu stellen ist ohngefähr dasselbe, als wenn man dem Weber, der die Leinewand, oder dem Tischler, der den Rahmen zu einem Gemälde gemacht hat, den

Preis reichen wollte, der allein dem grofsen Maler gebührt' — Punktum! — d. Redakt."

* Ferdinand Ries, der Schüler *Beethoven's*, sagt bekanntlich: *Beethoven* habe das Septett, opus 20, als Quintett arrangirt. Thayer sagt zwar Bd. 2 p. 184: Ries irrt hier, denn die veröffentlichte Bearbeitung rührt von Hofmeister her, bleibt aber den Nachweis schuldig. Die Leipziger Allgemeine musikal. Zeitung bringt in dem Intelligenz-Blatt Nr. IV in November 1802 folgende „Anzeige. Ich glaube es dem Publikum und mir selbst schuldig zu seyn, öffentlich anzuzeigen, dass die beyden Quintetten aus C- und Esdur, wovon das eine (ausgezogen aus einer Simphonie [op. 21] von mir) bey Herrn Mollo in Wien, das andere (ausgezogen aus dem Septett von mir Op. 20.) bey Hrn. Hofmeister in Leipzig erschienen ist, nicht Original-Quintetten, sondern nur Uebersetzungen sind, welche die Herren Verleger veranstaltet haben. — Das Uebersetzen überhaupt ist eine Sache, wogegen sich heut zu Tage (in unserem fruchtbaren Zeitalter — der Uebersetzungen) ein Autor nur umsonst sträuben würde; aber man kann wenigstens mit Recht verlangen, dass die Verleger es auf dem Titelblatte anzeigen, damit die Ehre des Autors nicht geschmälert, und das Publikum nicht hintergangen werde. — Dies um dergleichen Fällen in der Zukunft vorzubeugen. — Ich mache zugleich bekannt, dass ehestens ein neues Original-Quintett von meiner Komposition aus Cdur, Op. 29, bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheinen wird.

Ludwig v. Beethoven."

* *Konradin Kreutzer*'s hundertjähriger Geburtstag wurde am 22. November zu Berlin vom Mohr'schen Männergesangverein gefeiert und zeigte hierbei der Dirigent an, dass die bisherige Annahme: Kreutzer sei 1782 geboren, falsch sei. Das Kirchenbuch in Messkirch auf dem Schwarzwalde in Baden nennt den 22. November 1780 als Geburtsjahr Kreutzer's. Attestirt vom erzbischöflichen Stadtpfarramt, gezeichnet Sayer. Die Vossische Ztg. Nr. 324, 2. Beilage, bringt eine Biographie nebst Berichtigung.

* Die ersten *Pianinos*, von dem Erbauer *Dittanaklassis* oder aufrechtstehende Pianoforte" genannt, erfand und baute der Wiener Instrumentenmacher Müller, 1803. Abbildungen davon finden sich in der Leipziger Allgem. mus. Ztg. 5. Jahrg. 1803 S. 867.

* Nachfolgendes Concert-Programm scheint die Ausgeburt eines Witzboldes zu sein, und doch giebt es die nackte Thatsache, geschehen im Jahre 1802 in der Kaiserstadt Wien, der Wohnstätte unserer grofsen Meister und wird mitgetheilt von der Leipziger Allgem. mus. Zeitung im 4. Jahrgange S 494. Es trägt die Ueberschrift „Grofse musikalische Akademie der seltenen musikalischen Familie des *Bohdanowicz*. Wien den 8. April 1802" und lautet: „Eine Violinsonate, genannt Les premices du monde, welche nur auf einer einzigen gewöhnlichen Violin von 3 Personen mit 12 Fingern und 3 Violinbögen gespielt wird. — Eine Arie, welche Josepha, mit sehr starken Variationen und Passagen, die dem geneigt horchenden Publiko sein Staunen entlocken werden. Rareté extraordinaire de la Musique. Ein Andantino mit 4 Variationen auf ein Fortepiano für 4 Personen gesetzt, das ist, für 8 Hände oder 40 Finger, welches durch die 4 leiblichen Schwestern der Familie Bohdanowicz ausgeführt wird. — Europens Erstling, ein Original-Terzett-Concert, welches mit 3 Naturinstrumenten ausgeführt wird, die in der natürlichen musikalischen Sphäre den 2ten Rang einnehmen, wovon das Singen im ersten und das Pfeifen im zweiten Range sich verhält. Dieses ernsthafte grofse Terzettkonzert bestehet aus 265 Viertelnoten, be-

gleitet vom ganzen Orchester mit Trompeten und Pauken, hat 6 gröfsere und kleine Solos; davon führen meine älteren drei Söhne die Principalstimmen. Ihre Soli bestehen fast aus allen Arten Passagen, Ligaturen, Staccato, Trillern, Manieren etc. Besonders zeichnet sich die Cadenz davon mit 3stimmigen Trillern aus. — Ein doppeltes Original a Quadro, welches aus 120 Takten bestehet, betitelt Non plus ultra, wird von meinen 4 Töchtern gesungen und von mir selbst, sammt meinen 3 älteren Söhnen, folglich von 4 Personen mit 4 Violinbögen und 16 Fingern auf einem einzigen Violin-Griffbrett gespielt werden. — Zwischen der ersten und zweiten Abtheilung der Akademie wird eine Vocalsinfonie ohne Text von 9 Singstimmen, ohne, und eben so vielen mit Sprachrohren von verschiedener Gröfse mit ausnehmend gutem und besonderm Effekte ausgeführt werden. Sie bestehet aus einem Allegro, welches sehr lärmend von dem 18stimmigen Chore abgesungen wird; dann aus einem Andante, welches sich öfters in 3 Chöre, als einem sichtbaren und zwei unsichtbare, die ein doppeltes Echo vorstellen, theilet. Auch charakterisirt dieses Andante sehr lustig das Geschrei der erschrockenen Hühner, die beim Erblicken ihres Feindes, Habichts, bald zusammenlaufen und bald sich wieder zerstrenen; ingleichen werden die Guckucke und Baumhacker möglichst nachgeahmt. Letztens aus einem Presto, betitelt die Jagd, dieses drückt nebst einem schönen Gesange, auch das Gebelle und Jauchzen der Jagdhunde, das mittelmäfsige und stärkste Gemurmel der Bären in sehr komischer Komposition aus; nach dem Geschrei der Jäger aber geschehen zum Schlusse die sämmtlichen Schüsse der letztern auf die Bären" u. s. w. Wer die Orgel-Concert-Programme Abt Vogler's kennt, der ein Künstler ersten Ranges sein wollte, den nimmt es nicht Wunder, wenn Künstler niederen Ranges zu solchen Hilfsmitteln griffen um das Publikum damals anzuziehen. Der noch folgende Schluss obigen Programmes, geht geradezu ins Gemeine über.

* Angelo Bertalotti's fünfzig zweistimmige Solfeggien. Mit einer Einleitung und Athmungszeichen versehen von *F. X. Haberl*, Domkapellmeister in Regensburg. Preis: 1 Mk. Commissionsverlag bei Fr. Pustet in Regensburg. 1881. (Partiepreise stellen sich noch billiger.) In gr. 8°, 8 und 54 Seiten. Die bereits im Neudruck schon mehrfach aufgelegten Solfeggien liegen hier in einer Schulausgabe vor und wäre es sehr zu wünschen, wenn sie überall Eingang fänden, denn mit dem Schulgesang-Unterricht sieht es immer noch schlimm genug aus. Auch die vom Herausgeber vorgeschriebenen Uebungsarten, die Athmungszeichen und andere praktische Winke könnten unsern Schulen zum Nutzen dienen. Wir wünschen wohl, dass die Seminardirektoren und Vorsteher von Musikschulen darauf aufmerksam würden.

* Fromme's Musikalische Welt. Notiz-Kalender für das Jahr 1881. 6. Jahrg. Redigirt von Dr. Th. Helm. Wien bei Carl Fromme. Die Einrichtung ist dieselbe wie im 5. Jahrg. Die Rückblicke auf das Musikjahr 1879—80, S. 59, betreffen nur die Wiener Musikaufführungen, S. 76 folgt aber ein Verzeichnis der ersten Opernaufführungen in ganz Europa, dann eine Totenliste (sehr unvollständig), Wiener Concert-Programme und darauf S. 117 Musikalische Statistik von Wien und der österr.-ungar. Monarchie, bis S. 228.

* Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der frühesten Zeit bis zum Jahre 1800. Mit einem alphabetisch geordneten Inhaltsanzeiger der Komponisten und ihrer Werke. Verfasst von Rob. Eitner. Berlin 1871 T. Trautwein. Preis 3 Mk.

* Register zu den ersten zehn Jahrgängen (1869—1878) der Monatshefte für Musikgeschichte verfasst von Rob. Eitner. Berlin 1879 T. Trautwein. Preis 2 Mk.

* Das deutsche Lied des 15. und 16. Jahrhunderts in Wort, Melodie und mehrstimmigem Tonsatz. 1. Bd. Preis 3 Mk. (Enthält die Quodlibet, Spiel-, Tanz- und Trinklieder.)

* Musikalische Spicilegien über das liturgische Drama, Orgelbau und Orgelspiel, das aufserliturgische Lied und die Instrumental-Musik des Mittelalters. Mit vielen Musikbeilagen. Von Pater Anselm Schubiger. Berlin 1876 T. Trautwein. Preis 6 Mk.

* Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung im Verlage von T. Trautwein in Berlin:

115 Lieder zu 4—6 Stim. im Jahre 1544 von **Joh. Ott** herausgegeben. Partitur 50 Mk. inclusive des Melodieenbuches in 8°. Das Melodieenbuch allein: 3 Mark.

Josquin Deprès: Messen, Motetten, Psalmen und Chansons zu 4—6 Stim. Partitur. 15 Mark.

Johann Walther: Wittembergisch geistlich Gesangbuch von 1524 zu 3—5 Stim. Partitur 15 Mk. und billige Ausg. 6 Mk.

Heinrich Finck: geistliche und weltliche deutsche Lieder, Hymnen und Motetten zu 4 und 5 Stim. Partitur 15 Mk.

Erhart Oeglin's Liederbuch zu 4 Stim. Augsbg. 1512. Partitur 15 Mk.

* Leo Liepmannssohn in Berlin, Katalog Nr. 21. Theoretische und praktische Musik. Texte zu Opern und Oratorien etc. 1245 Nrn. Eine wertvolle und interessante Sammlung aus allen Fächern der Musik. Unter 1002 finden sich 13 Autographe von Meyerheer. Die Vorhemerkung zu Anfang des Kataloges hatte der Herausgeber des Kataloges bei seinen früheren Katalogen nicht nötig, wo er nur ein Alphabet benützte. Wir bedauern, dass die frühere Art verlassen ist, denn selbst bei Auktionskatalogen können wir der Einteilung in Fächer nicht zustimmen.

* J. A. Stargardt in Berlin, Katalog Nr. 133. Bibliothek des geh. Reg.-Raths Aug. Hagen, enthält von 359—390 neuere Bücher über Musik, auch einige Musikalien.

* Anfang Januar ist der 9. Jahrgang oder 10. Band der Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke versendet worden, welcher den 1. Teil „die Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts" (Einleitung, Caccini's Euridice, Gagliano's Dafne und Monteverde's Orfeo) in Partitur und Klavierauszug enthält, nebst 3 facsimilirten Titelblättern. Der Subscriptionspreis beträgt 9 Mk., für Nichtsubscribenten 20 Mk. (229 Seiten in hoch fol., Prachtausgabe).

* Die Zahlungen der Mitglieder und Abonnenten sind im Laufe des Januars an den unterzeichneten Sekretär der Gesellschaft portofrei zu senden und betragen für die Monatshefte 6, resp. 9 Mark und für die Publikation 9, resp. 12 und 15 Mk.

Robert Eitner.

S. W. Bernburgerstr. 9.

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied", 2. Bd., Fortsetzung, Seite 93—100.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S.W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIII. Jahrgang. 1881.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrasse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 2.

Die Quellen zur Entstehung der Oper.

(Schluss.)

Ein Zeitgenosse, de Rossi, als Schriftsteller *Jan. Nic. Erythraeus* genannt, giebt uns über die Pracht der Dekoration, der Maschinerie u. s. w. Bericht. Er schreibt:

„Die Ausstattung der Scene war durch die Munificenz der Herzöge Etruriens und anderer hoher Personen so über alle Beschreibung herrlich, dass dieselbe den ganzen Adel Italiens herbeizog. Die verwandelte Scene zeigte bald grüne Gefilde, bald das ungeheure Meer, bald anmutige Gärten, bald plötzlichen Regen und Stürme (indem der Himmel sich mit furchtbaren Wolken bedeckte), bald den glücklichen Aufenthalt der Seligen, bald die ewigen Qualen der Unterwelt. Man sah Bäume, deren Rinde sich von selbst öffnete, schöne Mädchen gleichsam gebärend; unvermutet entstandene Wälder bevölkerten sich mit Faunen, Satyrn, Dyraden und Nymphen, brachten Quellen und Flüsse hervor, und andres noch weit mehr Bewundernswertes, was vordem vor Niemandes Auge gekommen war."

Marco da Gagliano giebt seiner 1608 in Florenz bei Christ. Marescotti erschienenen „Dafne" ein sehr umfangreiches Vorwort. Er schreibt:

„Als ich mich vergangenen Karneval in Mantua befand, von seiner Hoheit ehrenvoll berufen, um sich meiner bei der Musik zu bedienen, welche bei der Vermählung seines Sohnes mit der Infantin

von Savoyen veranstaltet werden sollte, wünschte der Herzog unter Anderm, dass die Dafne des *Ottavio Rinuccini*, die von demselben für diese Gelegenheit vermehrt und verschönert worden war, dargestellt würde. Ich wurde beauftragt, dieselbe in Musik zu setzen, und that dies in der Weise, die ich Euch jetzt darbiete. Obgleich ich allen Fleifs darauf verwandt und dem ausgezeichneten Geschmack des Dichters genügt, will ich doch nicht glauben, dass das unschätzbare Vergnügen, welches nicht nur das Volk, sondern auch die Fürsten, die Cavaliere und die ausgezeichnetesten Geister daran fanden, ganz und gar aus meiner Kunst hervorgegangen sei, sondern auch aus einigen Ausschmückungen, welche bei der Vorstellung stattfanden. Daher habe ich zugleich mit der Musik Euch daran teilnehmen lassen wollen, um sie Euch in bestmöglichster Weise auf diesen Blättern sehen zu lassen, da bei solchen Dingen die Musik nicht das Ganze ist; es giebt dabei viele andere notwendige Erfordernisse, ohne welche jede, auch die ausgezeichnetste Harmonie, wenig vermöchte. Hierbei täuschen sich nun Viele, die sich mit Trillern, Verzierungen, Passagen und Ausrufungen ermüden, ohne auf den Zweck und das Warum Rücksicht zu nehmen. Ich beabsichtige nicht, mich dieser Verzierungen zu berauben, aber ich wünsche, dass sie zur rechten Zeit und am rechten Orte angebracht werden, wie in den Gesängen der Chöre, wie in der Ottave: „Wer frei lebt von den Schlingen des Amor", von der man sieht, dass sie angebracht ist, um die Grazie und Fähigkeit des Sängers zu zeigen, was Signora *Catarina Martinelli* glücklich erreichte, indem sie dieselbe mit solcher Anmut sang, dass sie das ganze Theater mit Lust und Bewunderung erfüllte. Einen auserlesenen Gesang erfordern auch die letzten Terzinen: „Mein Schmerz sorgt nicht um Frost, um Flammen", wobei ein guter Sänger all' jene gröfsere Lieblichkeit zeigen kann, welche der Gesang erfordert, was alles von der Stimme des Signor *Francesco Rasi* gehört wurde. Aber wo es das Stück nicht verlangt, unterlasse man jede Verzierung, damit man es nicht mache wie jener Maler, der, da er die Cypresse gut malen konnte, überall eine solche hinmalte. Man nehme vielmehr darauf Bedacht, die Silben gut auszusprechen, damit die Worte gut verstanden werden; dies sei stets der Hauptzweck des Sängers bei jedem Gesange, und vorzüglich beim Recitiren, und er sei überzeugt, dass das wahre Vergnügen aus dem Verständnis der Worte entspringt. Ehe ich jedoch mein Versprechen erfülle, glaube ich, wird es nicht unnütz, noch von unserm Vorhaben entfernt sein,

Euch in's Gedächtnis zu rufen, wie und wann solche Schauspiele entstanden; die, ich hege nicht den geringsten Zweifel, da sie bei ihrem ersten Entstehen mit so grofsem Beifall aufgenommen worden sind, noch zu viel gröfserer Vollkommenheit gelangen werden und vielleicht zu einer solchen, dass sie sich eines Tages den so gefeierten Tragödien der alten Griechen und Lateiner annähern können; und um so mehr, wenn grofse Meister der Dichtkunst und Musik die Hand daran legen und die Fürsten, ohne deren Hülfe jede Kunst schwer zur Vollendung gebracht werden kann, sie begünstigen. Nach vielfachen Gesprächen über die Art, wie die Alten ihre Tragödien aufgeführt, wie sie die Chöre einführten, ob und in welcher Weise sie sich des Gesanges bedienten und ähnl., verfasste Signor *Ottavio Rinuccini* das Stück Dafne; Signor *Jacopo Corsi*, ehrenwerten Andenkens, ein Liebhaber jeder Wissenschaft und besonders der Musik, so dass er von allen Musikern mit vielem Grunde der Vater derselben genannt wurde, komponirte einige Gesänge zu einem Teile derselben. — Da er nun den lebhaftesten Wunsch hegte, zu sehen, welchen Effekt dieselben auf der Scene machen würden, teilte er seinen Gedanken zugleich mit dem Sign. *Ottavio* dem Sign. *Jacopo Peri* mit, einem im Contrapunkte sehr erfahrenen und ganz ausgezeichneten Sänger. Nachdem dieser ihre Absicht vernommen, und den bereits angefertigten Gesängen seine Billigung gegeben, setzte er die anderen. Dieselben gefielen dem Signor *Corsi* über die Mafsen, und er liefs daher gelegentlich des Karnevals des Jahres 1597 das Stück in Gegenwart von Don *Giovanni Medici* und anderen der ausgezeichnetsten Edelleute unserer Stadt aufführen. Das Wohlgefallen, das Staunen, welche dieses neue Schauspiel in dem Gemüt der Zuschauer erregte, lässt sich nicht ausdrücken. Es genüge, zu bemerken: dass, so oft dasselbe auch recitirt worden, es stets dieselbe Bewunderung, dasselbe Vergnügen hervorgerufen hat. Da durch solche Probe der Signor *Rinuccini* erkannt hatte, wie sehr der Gesang geeignet sei, jede Art von Gemütsbewegung auszudrücken und nicht nur nicht (wie Viele geradehin geglaubt haben würden) Langeweile errege, sondern offenbares Vergnügen, so verfertigte er die *Euridice*, indem er nach Möglichkeit in den Gesprächen sich ausbreitete. Signor *Corsi* hörte dieselbe, das Stück gefiel ihm und der Stil schien geeignet, dasselbe bei der Vermählung der allerchristlichsten Königin auf die Bühne zu bringen. Damals fand Signor *Jacopo Peri* jene kunstvolle Art, singend zu recitiren, wieder, welche ganz Italien bewundert. Ich werde nicht müde

werden, dieselbe zu preisen, ist doch Niemand, der ihr nicht unendliches Lob zollte, und kein Liebhaber der Musik, der nicht die Gesänge des Orpheus stets vor sich hätte. Freilich kann man die Anmut und Gewalt seiner Gesänge nicht vollkommen begreifen, wenn man dieselben nicht von ihm selbst *[Peri]* hat singen hören; denn er giebt ihnen eine so vollendete Grazie, und trägt den Gemütsausdruck der Worte so auf Andere über, dass man genötigt wird, zu klagen und sich zu freuen, je nachdem er will. Es wäre überflüssig davon zu sprechen, mit welchem Beifall die Aufführung dieses Stückes aufgenommen worden, da das Zeugnis so vieler Fürsten und Herren vorliegt, und man sagen kann, dass die Blüte des Adels Italiens zu dieser glanzvollen Vermählung zusammenkam. Ich will nur erwähnen, dass unter Denen, welche dasselbe lobten, der Herzog von *Mantua* so sehr davon befriedigt wurde, dass er unter den vielen bewundernswerten Festen, die er zur Vermählung seines hohen Sohnes mit der Infantin von Savoyen veranstalten liefs, auch die Vorstellung eines musikalischen Stückes *(favola in musica)* wünschte. Es war dies die *Ariadne* von Sign. *Ott. Rinuccini*, den der Herzog zu diesem Zweck nach Mantua kommen liefs, für diese Gelegenheit gedichtet. Signor *Claudio Monteverde*, ein sehr berühmter Musiker, Kapellmeister des Herzogs, setzte die Gesänge so ausgezeichnet, dass man in Wahrheit versichern kann, dass der Preis der Musik der Alten sich erneuert habe, da er das ganze Theater sichtlich zu Thränen rührte. Dies ist der Ursprung der musikalischen Vorstellungen, ein wahrhaft fürstliches und vor allen andern überaus wohlgefälliges Schauspiel, als ein solches, in welchem sich jede edle Lust vereinigt, wie Erfindung und Disposition des Stückes, Sentenz, Stil, Süfsigkeit des Reimes, musikalische Kunst, Zusammenklang von Singstimmen und Instrumenten, ausgesuchter Gesang, Anmut des Tanzes und der Gesten; auch hat die Malerei nicht geringen Anteil daran durch den Prospekt und die Gewandung, so dass gleichzeitig mit dem Intellect jedes edlere Gefühl durch die anmutigsten Künste, die der menschliche Geist erfunden, angenehm angeregt wird.“ An diese Bemerkungen reihen sich Mitteilungen über die Aufführung der *Dafne*. Dieselben geben über die Art der Ausführung dieser ersten musikalischen Schauspiele sehr interessante Aufschlüsse. „Vor Allem gebe man darauf Acht, dass die *Instrumente*, welche die einzelnen Stimmen begleiten sollen, an einem Orte aufgestellt werden, von wo sie den Recitirenden in's Gesicht sehen können, damit sie, besser sich vernehmend, zusammen fort-

schreiten; man sorge dafür, dass die Harmonie weder zu stark, noch zu schwach sei, sondern so, dass sie den Gesang leite, ohne das Verständnis der Worte zu hindern; die Art zu spielen, sei ohne Ausschmückungen, mit Rücksicht darauf, nicht die gesungene Konsonanz anzugeben *(ripercuotere)*, sondern diejenigen, welche geeignet sind jene zu unterstützen, indem man fortwährend eine lebendige Harmonie erhält. Vor dem Herunterlassen des Vorhanges ertöne, um die Zuhörer aufmerksam zu machen, eine Sinfonie von verschiedenen Instrumenten, die zur Begleitung der Chöre und zum Spielen der Ritornelle gebraucht werden. Nach funfzehn oder zwanzig Taktschlägen trete der Prolog *(Ovid)* auf, in einem dem Klange der Sinfonie angemessenen Schritt, nicht mit Künstelei, als ob er tanze, sondern mit Würde, der Art, dass die Schritte nicht von der Musik abweichen; ist er an die Stelle gekommen, wo es ihm angemessen scheint zu beginnen, so fange er, ohne sich weiter zu bewegen, an; der Gesang sei vor Allem voll Majestät; je nach der Höhe des Gedankens gestikulire er mehr oder weniger, dabei gebe er jedoch Acht darauf, dass jede Geste und jeder Schritt mit dem Mafs des Klanges und Gesanges zusammentreffe. Nach dem ersten Verse (der Prolog hat in der Dafne acht Quadernari zu singen) erhole er sich, indem er drei oder vier Schritte gehe, je nach der Dauer des Ritornells, jedoch stets taktmäfsig; er merke darauf, den Gang bei dem Aushalten der verletzten Silbe zu beginnen, und fange an der Stelle wieder an, wo er sich befindet; auf diese Art können zwei Verse verbunden werden, um eine gewisse Nonchalance *(sprezzatura)* zu zeigen. Der Anzug sei einem Dichter gemäfs, mit einer Lorbeerkrone auf dem Haupte, die Lyra an der Seite, den Bogen in der Hand. Nach Beendigung des letzten Verses und dem Abgang des Prologs tritt der Chor auf, aus mehr oder weniger Nymphen und Schäfern gebildet, je nach dem Umfange der Bühne. Indem dieselben einer nach dem andern hervorkommen, zeigen sie im Gesicht und durch Gesten die Furcht, auf den Drachen zu treffen. Ist die Hälfte des Chores, etwa sechs oder sieben Schäfer und Nymphen (denn ich möchte den Chor nicht aus weniger als sechszehn oder achtzehn Personen gebildet haben) erschienen, so beginnt der erste Schäfer, zu den Gefährten gewandt, zu sprechen, und gelangt so singend und sich bewegend an die Stelle, wo er stehen soll; der Chor bildet einen Halbmond auf der Bühne; die andern Schäfer oder Nymphen singen was ihnen zukommt, indem sie zugleich, wie es der Gegenstand verlangt, gestikuliren. Wenn sie den Hymnus:

„Kann in jenen geldnen Höhen“ singen, senken sie ein Knie auf die Erde und wenden die Blicke gen Himmel, als richteten sie ihr Flehen an den Jupiter. Nach Beendigung der Hymne stehen sie auf und fahren im Gesange fort, indem sie beachten, bei den Worten „das blut'ge Tier“ betrübt zu werden oder sich zu erheitern, je nach der Antwort des Echo's, auf welches sie mit grofser Aufmerksamkeit zu merken scheinen. Nach der letzten Antwort des Echo erscheint der Drache an einem der Ausgänge der Bühne, und gleichzeitig oder bald darauf zeige sich Apollo, den Bogen in der Hand, aber erhaben. Bei dem Anblick des Ungetüms singe der Chor erschreckt und gewissermafsen schreiend: „Weh' mir, was seh' ich!“ — zugleich ziehen sich die Schäfer und Nymphen, Furcht und Flucht ausdrückend, nach verschiedenen Seiten zurück, ohne jedoch gänzlich unsichtbar zu werden; sie erblicken den Apollo bei den Worten: „Apollo, nah' Dich schnelle“, und suchen mit Mienen und Gesten die Bewegung des Bittens zu veranschaulichen. Nun bewegt sich Apollo mit anmutigem aber stolzem Schritt gegen den Drachen; er schwingt den Bogen, legt die Pfeile zurecht, indem er jeden Schritt, jede Geste mit dem Gesange des Chors in Uebereinstimmung hält. Er schnelle den ersten Pfeil ab unmittelbar vor den Worten: „O segenbringender Pfeil“, — ebenso schiefse er zum zweiten Male so: dass der Chor mit den Worten nachfolge: „Dem edlen Schützen Heil“; den dritten Pfeil kann er absenden, während gesungen wird: „Treff ihn in's Herz.“ Bei diesem Schuss zeigt sich der Drache schwer getroffen, flieht durch einen der Ausgänge, und Apollo folgt ihm. Der Chor blickt ihnen nach und zeigt, dass er den Drachen sterben sieht. Hierauf kehrt der Chor in seine anfängliche Halbmondstellung zurück, auch Apollo kommt wieder, und das Gefilde durchschreitend, singt er majestätisch: „So liegt er endlich todt.“ Nach dem Abgang des Apollo singt der Chor die Canzone zum Lobe desselben, indem er sich rechts, links und geradeaus im Zuge bewegt, jedoch unter Vermeidung der gewöhnlichen Tanzbewegungen, — was überhaupt für alle Chöre dienen mag. Da jedoch sehr häufig der Sänger nicht geeignet ist, jenen Kampf darzustellen, da dazu Geschicklichkeit in der Bewegung und eine Handhabung des Bogens in schönen Stellungen gehört, — eine Sache, die mehr für einen Fechter und Tänzer sich passt, — da es sich ferner hierbei ereignen könnte, dass nach dem Kampfe in Folge der Bewegung das Singen nicht gut von statten ginge, so mögen **zwei** gleichgekleidete Apollo's vorhanden sein, und der, welcher singt,

komme nach dem Tode des Drachen anstatt des Andern hervor, jedoch mit demselben oder einem ähnlichen Bogen in der Hand. Dieser Wechsel geht so gut von statten, dass bei wiederholten Aufführung niemals Jemand die Täuschung bemerkt hat. Auch muss sich der Darsteller des Drachen mit dem des Apollo verständigen, damit der Kampf dem Gesange gemäfs ausfalle. Der Drache muss grofs sein, und wenn es der Maler versteht ihn mit beweglichen Flügeln zu versehen und Feuer speien zu lassen, gehe derselbe auf den Händen als vierfüfsig. Der Schäfer, welcher den Sieg des Apollo der Dafne erzählt, trete zwei bis drei Schritte vor die andern heraus und ahme die von Apollo bei dem Kampf angenommenen Stellungen nach. Wenn aber der Schäfer kommt, um die Verwandlung der Dafne zu erzählen, dann mögen die, welche sich an der Spitze des Chores befinden, sich nach vorn an eine Stelle der Bühne begeben, von wo sie dem Boten in's Gesicht sehen können, und vor Allem müssen sie Aufmerksamkeit und Mitleid bei der traurigen Kunde bezeigen. Die Partie dieses Boten ist überaus wichtig und verlangt mehr als jede andere ausdrucksvollen Vortrag der Worte. Ich wünschte, ich könnte es lebendig abmalen, wie dieselbe von dem Signor *Antonio Brandi*, auch *il Brandino* genannt, der von Sr. Hoheit gelegentlich jener Vermählung berufen werden, gesungen wurde, da er dieselbe so ausführte, dass ich glaube, mehr könne nicht verlangt werden. Sein herrlicher Contralt, seine Aussprache, seine bewunderungswürdige Anmut im Gesange, liefsen nicht nur die Worte verstehen, sondern durch die Gesten und Bewegungen erregte er im Gemüt ein unbeschreibliches Wohlgefallen. Der folgende Chor, in welchem dessen Glieder unter einander den Verlust der Dafne beklagen, ist leicht zu verstehen. Bei dem Zwiegesange „Wir werden sie nicht mehr seh'n", ist es von grofser Wirkung, wenn bei diesem Ausruf Einer den Andern ansieht; ebenso wenn Alle singen: „Wo, wo ist das schöne Antlitz", erregt eine, dem Chor gemäfse Bewegung, wenn sie vereint zugleich erwiedern: „Klagt Nymphen und mit euch klag' Amor", nicht wenig Wohlgefallen. Die nachfolgende Trauerscene des Apollo will mit dem möglichst gröfsten Affekt gesungen sein, bei alledem nehme der Sänger Bedacht, denselben, wo es die Worte verlangen, wachsen zu lassen. Wenn Apollo die Worte ausspricht: „Zum Kranze mögen sich die Zweige bilden", umkränze er sich mit einem Zweige des Lorbeerbaums, über den seine Klage ergangen, das Haupt. Da dies jedoch einige Schwierigkeit darbietet, so wähle man zwei Zweige von halber

Armslänge, verbinde die Spitzen und halte die Enden mit der Hand zusammen, so dass sie nur **ein** Zweig zu sein scheinen. Bei der Bekränzung falte man sie auseinander und lege sie um das Haupt, indem man die Enden aneinander knüpft. Diese Kleinigkeit ist wichtiger als man denken mag; so leicht die Sache scheint, so schwierig ist sie auszuführen, und man hat daher bei der Aufführung öfters diese Bekränzung weggelassen, da ein grofser Zweig in der Hand Apollo's schlecht aussieht und schwer zum Kranze zu biegen ist, während ein kleiner nicht zureicht. Auch ist nicht zu übersehen, dass wenn Apollo bei dem Gesange: „Nicht Flammenglut, nicht Eiseskälte hemmt meine Klage“, die Lyra an die Brust nimmt (was er mit Grazie thun muss) — notwendiger Weise auf dem Theater von der Lyra desselben ein vollerer Klang als gewöhnlich ausgehen muss. Daher mögen sich vier Violenspieler an einen der nächsten Ausgänge der Scene begeben, wo sie von den Zuhörern nicht erblickt werden können, sie selbst aber den Apollo zu sehen vermögen, und je nachdem er den Bogen auf die Lyra setzt, spielen sie die drei vorgeschriebenen Noten, indem sie zugleich darauf achten, die Bogenstriche gleichmäfsig zu ziehen, damit es nur **ein** Bogen zu sein scheine*). Diese Täuschung kann nur von Sachverständigen bemerkt werden und gewährt ein nicht geringes Vergnügen.“

Ueber Tonverhältnisse.

(Raym. Schlecht.)

In den Monatsheften für Musikgeschte 1880 Nr. 10 p. 155 findet sich eine Notiz über den harmonischen Dualismus, und die Auffassung desselben von dem Vater der Harmonie *Zarlino,* wie er sie in seinen „Institutioni harmoniche“, Venedig 1558 darlegt. In dieser kleinen Abhandlung kommen zwei Punkte vor, welche eine etwas genauere Beachtung verdienen:

1. Das Alter und die Bedeutung des Dualismus,
2. die Einführung höherer, die Zahl 5 übersteigender Primzahlen.

Ueber beide will ich im Hinblick auf das leider so wenig beachtete Werk des sel. Freih. v. Thimus „die harmonikale Symbolik des Alterthumes“ eingehender sprechen.

I. Vom Dualismus in der Harmonik.

Der Dualismus war schon bei den Musiklehrern der grauen Vorzeit die Grundlage ihrer harmonischen Lehren. Aber schon die

*) Siehe die neue Partitur-Ausg. p. 111.

neugriechischen Philosophen hatten nur Bruchstücke und unklare Ansichten von diesen Grundlehren.

Zarlino hat nun allerdings das Verdienst die schon längst vor ihm gekannte reine Terz $^4/_5$ mit dem dazugehörigen kleinen Ganzton zur allgemeinen Anerkennung und Einführung gebracht zu haben, und eben diese Fortbildung der pythagoräischen Musiklehre hat ihn zum Vater der neueren Harmonielehre gemacht, aber in Bezug auf den Dualismus war doch seine Kenntnis über dessen Wesen unklar und unvollständig. Zunächst haben wir den Ursprung dieser Lehre bei Pythagoras (um 540 v. Chr.) oder vielmehr in den Schriften seiner Schüler zu suchen. Die pythagoräische Geheimnislehre, die nur den Eingeweihten unter der strengsten Obligenheit sie nicht zu veröffentlichen mitgeteilt, dagegen den nicht Eingeweihten nur in einer Hülle von Rätselsprüchen dargelegt wurde, macht die Erforschung der reinen pythagoräischen Lehre sehr schwierig, da in die hierzu disponiblen Schriften von den Exoteren viele Irrtümer eingeflochten wurden, aus denen die Wahrheit erst mühsam herausgeschält werden muss. Vor Allem war es die Lehre von den Artios- und Perissos-Zahlen, welche durch die späteren philosophischen Schulen ganz verunstaltet worden ist.

Das von dem Gesetze dieser Zahlen angeführte Urteil: „dass in ihm die beiden Urformen aller Gröfse in sich kreuzender Umkehrung auf unzertrennliche und einheitliche Weise durch eine bewunderungswerte und göttliche Natur harmonisch miteinander verbunden seien“, lässt sich nur auf folgende Auffassung derselben anwenden, dass die Artios-Zahlen die ins Unendliche fortschreitenden Teilzahlen, die Perissos-Zahlen aber die ins Unendliche aufsteigenden ganzen Zahlen sind; die sich gegenseitig kreuzen und harmonisch mit einander verbunden sind nämlich:

$$\frac{1}{\infty} \cdot\cdot \frac{1}{n} \cdots \frac{1}{6}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{1}\ \frac{2}{1}\ \frac{3}{1}\ \frac{4}{1}\ \frac{5}{1}\ \frac{6}{1} \cdots \frac{n}{1} \cdots \frac{\infty}{1}$$

1. Diese Reihe lässt sich nach oben und unten ins Unendliche fortsetzen, bis sie in ihren Schwingungszahlen die Grenze des musikalisch wahrnehmbaren Tones überschreitet und aufwärts die Obcillationen des Lichtes, abwärts die Undulationen des Wassers darstellt.

2. Die Glieder dieser Zahlen bilden eine dreifache Proportion u. zw.:

a) die gleichweit vom Mittelpunkte 1 abstehenden Glieder geben eine stetige geometrische Proportion z. B.

$$\frac{1}{3} : 1 : 3 = \frac{1}{3} \times 3 = 1^2;\ \frac{1}{n} : 1_1{}^n$$

Auch stehen gleiche Intervalle zu einander in geometrischer Proportion, z. B. c—d als grofser ganzer Ton verhält sich

wie f—g = a—h = 8 : 9

dagegen d—e = g—a als kleine ganze Töne = 9 : 10.

b) Unter den von 1 aufwärts schreitenden Gliedern der ganzen Zahlen geben entweder drei unmittelbar nebeneinander liegende, oder von dem als Mittelglied angenommenen Gliede gleich weit entfernte ebenfalls eine stetige arithmetische Proportion:

$4 : 5 : 6;\ 4 + 6 = 2 \,.\, 5$ oder $3 : 6 : 9;\ 3 + 9 = 2 \,.\, 6.$

c) Die in Brüchen abwärts schreitenden Zahlen bilden zu je 3 eine harmonische Proportion, z. B.

$$\frac{1}{4}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{6} = 15\ 12\ 10;\quad 15-12 = 12-10 = 15 : 10 = 3 : 2$$

aber auch wie oben.

Glieder, welche gleichweit von dem als mittleres angenommenen abstehen, z. B.

$$\frac{1}{2}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{8},\ \text{gleichnamig } 20 : 8 : 5 - 20-8 : 8-5 = 20 : 5;$$

$$12 : 3 = 20 : 5$$
$$4 : 1 \qquad 4 : 1$$

3. Durch diese Zahlenreihe sind mit Weglassung der Primzahl 7 und ihr folgenden nicht nur alle Töne der diatonischen Skala gegeben, sondern es können auch alle Töne der chromatischen und enharmonischen Skala abgeleitet werden, was sich später zeigen wird.

So ergeben sich aus

1	$\underline{2}$	$\underline{3}$	$\underline{\underline{4}}$	$\underline{\underline{5}}$	$\underline{\underline{6}}$	$\underline{\underline{\underline{8}}}$	$\underline{\underline{\underline{9}}}$	$\underline{\underline{\underline{10}}}$	$\underline{\underline{\underline{12}}}$	$\underline{\underline{\underline{15}}}$	$\underline{\underline{\underline{\underline{16}}}}$		$\underline{\underline{\underline{\underline{27}}}}$
c	c	g	c	e	g	c	d	e	g	h	c	. .	$a^{\blacktriangle}$

Legt man die so gewonnenen Töne aus den verschiedenen Höhen in eine Oktave zusammen durch Division ihrer resp. Oktavenlagen, so erhält man

c	d	e	f·	g	$a^{\blacktriangle}$	h	c
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$		$\frac{3}{2}$	$\frac{27}{16}$	$\frac{15}{8}$	2

Hier fehlt noch das f und statt a zu $\frac{5}{3}$ haben wir a zu $\frac{27}{16}$, welches als reine Quint zu d um ein Komma zu hoch ist, also um $\frac{80}{81}$ zu erniedrigen ist:

$$\frac{27}{16} \times \frac{80}{81} = \frac{5}{3} = a;$$

solche Töne von höherer Schwingungszahl bezeichnen wir mit dem Zeichen ($^{\blacktriangle}$) also $a^{\blacktriangle}$ Das noch fehlende Glied f gewinnen wir aus der abschreitenden Bruchreihe, in der wir auch noch einige chromatische Töne als Dareingabe erhalten

$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{15^{v}}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{10}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{2}$	1
$\underline{\underline{\mathrm{C}}}$	$\underline{\underline{\mathrm{Des}}}$	$\underline{\underline{\mathrm{F}}}$	$\underline{\underline{\mathrm{As}}}$	$\underline{\underline{\mathrm{B}}}$	$\underline{\underline{\mathrm{C}}}$	$\underline{\mathrm{F}}$	$\underline{\mathrm{As}}$	$\underline{\mathrm{C}}$	F	C	c

Daraus erhalten wir

F	As	B^{v}	Des^{v}
$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{15}$

Dieser Ton Des^{v} ist als reine Unterquint, von As wieder nur ein Komma $\frac{81}{80}$ zu tief; für *des* ist folglich die Ratien $\frac{16}{15}$ um $\frac{81}{80}$ zu erhöhen, so erhält man für $\mathrm{Des} = \frac{16}{15} \times \frac{81}{80} = \frac{27}{25}$

Ebenso ist es mit B^{v}, durch gleiches Verfahren erhalten wir für

$$b = \frac{16}{9} \times \frac{81}{80} = \frac{9}{5}$$

Legen wir diese durch Multiplikation mit dem treffenden Oktaven-Exponenten in die ebenstehende Oktavenratien, so erhalten wir

$$f = \frac{4}{3} \quad as\ \frac{8}{5} \quad B^{v}\ \frac{16}{9} \quad Des^{v}\ \frac{16}{15}$$

und es heifst die Leiter:

c	des^{v}	d	e	f	g	as	a	$a^{\blacktriangle}$	b	b^{v}	h	c
1	$\frac{16}{15}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{8}{5}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{27}{16}$	$\frac{9}{5}$	$\frac{16}{9}$	$\frac{15}{8}$	2

4. Zugleich ersieht man aus dieser Reihe auch die Verhältnisse der Töne zu einander $c : d = 8 : 9$; $c : des^{v} = 15 : 16$, ebenso $h : c$; $f = \frac{4}{3}$, $g = \frac{3}{2}$ $f : g = 8 : 9$ u. s. w.

5. Auf den Gegensatz der Arties- und Perissos-Zahlen gründet sich auch der wesentliche Unterschied, — Dualismus — zwischen Moll- und Dur-Geschlecht. Die Arties-Zahlen, die harmonischen Verhältniszahlen, repräsentiren das Mollgeschlecht, die Perissos-Zahlen — die arithmetischen Verhältniszahlen, das Durgeschlecht, aus diesem setzt sich der Dur-, aus jenem der Mollaccord zusammen:

C 1	c 2	g 3	$\bar{c}$ 4	$\bar{e}$ 5	$\bar{g}$ 6
F $\frac{1}{6}$	As $\frac{1}{5}$	c $\frac{1}{4}$	f $\frac{1}{3}$	$\bar{c}$ $\frac{1}{2}$	$\bar{\bar{c}}$ 1

6. Damit schliefst aber die Wirkung der Artios- und Perissoszahlen nicht ab, sondern sie lassen sich auch gegenseitig verbinden zu Artioperissos- und Perissartioszahlen.

Man verbinde nach einander die ersten 6 Artioszahlen $\frac{1}{2} \dots \frac{6}{2}$ jedesmal mit den 6 Perissoszahlen, so erhält man folgende 5 Duraccorde, wenn man c = 1 setzt,

I	$\frac{1}{2}$	$\frac{2}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{4}{2}$	$\frac{5}{2}$	$\frac{6}{2}$
	c	$\bar{c}$	$\bar{g}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{e}}$	$\bar{\bar{g}}$
II	$\frac{1}{3}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{3}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{6}{3}$
	F	f	$\bar{c}$	$\bar{f}$	$\bar{a}$	$\bar{\bar{c}}$
III	$\frac{1}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{6}{4}$
	c	c	g	$\bar{c}$	$\bar{e}$	$\bar{g}$
IV	$\frac{1}{5}$	$\frac{2}{5}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{5}{5}$	$\frac{6}{5}$
	$\underline{As}$	As	Es	as	$\bar{c}$	$\overline{es}$
V	$\frac{1}{6}$	$\frac{2}{6}$	$\frac{3}{6}$	$\frac{4}{6}$	$\frac{5}{6}$	$\frac{6}{6}$
	$\underline{E}$	F	C	f	a	c

Durch Verbindung der Perissos- mit den Artioszahlen zu Perissartioszahlen

I	$\frac{2}{1}$	$\frac{2}{2}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{5}$	$\frac{2}{6}$
	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{c}$	$\bar{f}$	c	as	F
II	$\frac{3}{1}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{3}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{3}{6}$
	$\bar{\bar{\bar{g}}}$	$\bar{\bar{g}}$	$\bar{c}$	$\bar{g}$	$\bar{b}$	$\bar{\bar{d}}$
III	$\frac{4}{1}$	$\frac{4}{2}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{4}{6}$
	$\bar{\bar{\bar{c}}}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{g}}$	$\bar{c}$	$\overline{es}$	$\bar{g}$
IV	$\frac{5}{1}$	$\frac{5}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{5}{5}$	$\frac{5}{6}$
	$\bar{\bar{\bar{e}}}$	$\bar{\bar{e}}$	$\bar{\bar{a}}$	$\bar{e}$	$\bar{c}$	$\bar{a}$

V	$\frac{6}{1}$	$\frac{6}{2}$	$\frac{6}{3}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{6}{6}$
	$\equiv$	$=$	$=$	—	—	—
	g	g	c	g	es	c

Durch dieses Verfahren haben wir wieder zwei neue Skalatöne, nämlich aus II a $= \frac{5}{3}$ und es $= \frac{6}{5}$ und wir haben also

c	des^{v}	d	es	e	f	g	as	a	a$^{\Delta}$	b^{v}	h	c
1	$\frac{16}{15}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{8}{5}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{27}{16}$	$\frac{16}{9}$	$\frac{15}{8}$	2

7. Dieser wunderbare Zusammenhang der Artios- und Perissoszahlen ist sehr übersichtlich dargestellt im Lambdoma, dessen Grundbedeutung *Zarlino* einigermafsen angedeutet, aber ganz unrichtig gegeben hat.

Die richtige Erklärung giebt Jamblichius im 4. Jahrh. n. Chr. Er sagt (Thimus I p. 133): „Nehmen wir vorab die Einheit und beschreiben wie von einem Winkel derselben aus eine Figur des Lambda (*Λ*) und füllen die eine der Seiten der Reihe nach mit den an die Einheit sich anschliefsenden Zahlen, so weit fortschreitend, als wir eben wollen, z. B. 2 3 4 5 6 7 u. s. w., die andere Seite aber, beginnend von dem gröfsten der Teile, welcher das seiner Gröfse nach dem Ganzen zunächst das Halbe ist, der Reihe nach mit den sich hieran anschliefsenden Teilen $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{7}$ u. s. w., so wird sich unseren Blicken das erwähnte Wechselspiel des einander ausgleichenden zeigen, und wir werden jenes Gleichgewicht des Mitverknüpften und das wohlgegliederte Verhältnis sehen, welches wir oben bezeichneten.“ (Siehe Seite 34.)

Dem Lambdoma des Jamblichius fehlt aber noch die Ausfüllung. Von dieser hat Zarlino die gegenseitige Ausgleichungs Mitte mit „Proportioni di equalita“ angedeutet, ohne auf die übrigen Verbindungen der Artios- und Perissoszahlen einzugehen; die umstehende Figur zeigt die richtige Form so weit sie Zarlino andeutete:

Die Erklärung dieser Figur ergiebt sich von selbst. Es findet nämlich $\frac{2}{1}\,\bar{c}$ seine Ausgleichung mit $\frac{1}{2}$ C in der Mitte durch $\frac{2}{2}$ c $=$ der Einheit, so $\frac{3}{2}\,\bar{g}$ mit $\frac{1}{3}$ F in $\frac{3}{3}$ c u. s. w.

$\frac{n}{1}$ . .

$\frac{9}{1}\ \overline{\overline{\overline{d}}}$

$\frac{8}{1}\ \overline{\overline{\overline{c}}}$

$\frac{7}{1}$ fehlt

$\frac{6}{1}\ \overline{\overline{g}}$

$\frac{5}{1}\ \overline{\overline{c}}$

$\frac{4}{1}\ \overline{\overline{c}}$

$\frac{3}{1}\ \overline{g}$

$\frac{2}{1}\ \overline{c}$

$\frac{1}{1}\ C\quad \frac{2}{2}\ c\quad \frac{3}{3}\ c\quad \frac{4}{4}\ c\quad \frac{5}{5}\ c\quad \frac{6}{6}\ c\quad \frac{7}{7}\ c\quad \frac{8}{8}\ c\quad \frac{9}{9}\ c\quad \frac{n}{n}\ c$

$\frac{1}{2}\ C$

$\frac{1}{3}\ \underline{F}$

$\frac{1}{4}\ \underline{C}$

$\frac{1}{5}\ \underline{\underline{As}}$

$\frac{1}{6}\ \underline{F}$

$\frac{1}{7}$ fehlt

$\frac{1}{8}\ \underline{\underline{C}}$

$\frac{1}{9}\ \underline{\underline{B^v}}$

$\frac{1}{n}$

(Schluss folgt.)

Die alte Friedberger Orgel.

Dieffenbach in seiner Geschichte der Stadt und Burg Friedberg bemerkt auf Seite 56, da wo er von der Liebfrauenkirche, jetzige Stadtkirche spricht, dass am 16. Mai 1756 die von Meyer in Worms gebaute Orgel an der Wand der Nordseite gestanden habe. Ueber diese „frühere" oder vielmehr erste Orgel, welche in der genannten Kirche befindlich war, fehlten bisher alle nähere Nachrichten. Die nachstehende, bisher noch nicht bekannte Urkunde dürfte daher

schon aus diesem Grunde einer Veröffentlichung wert erscheinen, um so mehr als die ersten Orgeln in Deutschland erst um das Jahr 1356 eingeführt worden sind. Die fragliche Urkunde lautet wie folgt:

Ich Diterich orgelmacher von Franckinfurt[1]) Bekennen In diesem vffin[2]) Briefe, also als ich dem Buwe[3]) vnser libin frauwen parkirchin[4]) der Stad Frideberg eyn nuwe[5]) orgiln gemacht han, daz die Ersamen her Johan Sauber vnd Eygel von Sassen zu direczyt[6]) Bumeistern derselbin parkirchin[4]) mich gutlichin von desselbin Buwes[3]) wegin beczalt vnd vzgerichtit han, waz sie mir davon gebin soldin, vnd han mir dannoch me jn fruntschafft geschanckit vnd gegebin, dan[7]) sie mir plichtig waren vnd dancken en flifslichin[8]) vnd virczyhen vff die Ersamen wysen Burgormeistern, Scheffin, Rad vnd die Burgern[9]) zu Frideberg vnd die yren[10]) vnd auch vff die Bumeistern vorg.[11]) vnd ir nachkommen vnd vff alle die, die darvmb gerite (sic?) han, vff alle sache, wie sich die zuschin en[12]) vnd mir bizher zu gifft diefs briefis erlauffen han[13]), also daz ich, myn irbin[14]) vnd nymand von myn oder myner irbin wegin, keynerley ansprache[15]) oder forderunge an die obgnanten von mir gehabin oder getun soln, noch weln, mit worten oder wercken, heymelichen oder vffinlichin[16]) noch schaffin getan werdin[17]) jn keyne wis, vnd ich Anne, eliche husfrauwe Diterichs vorg. bekennen auch jn diesem briefe, daz ich vierczigin vnd vierczyhen[18]) jn diefs[19]) briefe vff alle sache vnd geschichte, wie sich die biz vff diesin hutigen tag von der egenanten orgeln wegin oder anders, wie sich die bizher virhandelt han vnd gescheen sin, vnd auch in alle wys als[20]) Ditherich, myn elich huswirt vorg. jn diesem briefe vierczigin hat, also daz ich oder myn irbin, noch dybeyne[21]) myner frunde oder mage[22]) vnd nymand von myn oder myner irbin wegen solicher sachin vnd geschichte, wie sich die, als vor gerurt ist[23]), ermacht hettin[24]), an den Rad, Bumeistern, die Burgern vnd ir nachkommen vnd die yren von mir gefordern noch ansprechen[25]) darumme haben soln oder tun, noch schaffin getan werden, abgetan alle argelist vnd geuerde[26]). In vrkunde herubir han ich Dieterich myn Ingefs[27]) vor mich vnd Annen myn elichin husfrauwen als von ir bede[28]) an diesin briff gehangen, desselbin Ingefs ich Anne vorg. mich heran mytde gebruchin[29]). Und wir han beide darczu gebedin[30]) den Ersamen hern Johan von Hulczhusen den Jvngen, Scheffin zu Franckinfurt sin Ingefs auch heran vor vns zw henckin[31]), desselbin myns Ingefs ich Johan von Hulczhusen itzuntgenant mich von Diterichs vnd Annen Elude vorg. bede wogin[32]) heran bekennen.

Datum in vigilia visitacionis b. Marie virginis, anno domini M°. CCCC. XXII°.

(Die Siegel sind abgefallen.)

Aus dem Archiv für hessische Geschichte. XII, 620. Darmstadt 1870 in 8°.

Worterklärung.

[1]) Frankfurt. [2]) offnen. [3]) Baue. [4]) Pfarrkirche. [5]) neue. [6]) dieser Zeit. [7]) und (sie) haben mir noch mehr in Freundschaft geschenkt und gegeben, als. [8]) fleifslich, adv. [9]) und (ich) verzichte auf (gegenüber, zu Gunsten) die (der) ehrsamen weisen Bürgermeister, Scheffen, Rat und Bürger. [10]) die ihrigen. [11]) vorgenannten (oben genannten). [12]) zwischen ihnen. [13]) bis zu Ausstellung (gift) dieses Briefes zugetragen (erlauffen) haben. [14]) meine Erben. [15]) Anspruch. [16]) heimlich oder öffeutlich. [17]) noch veranlassen, dass (Anspruch und Forderung) gethan werden (NB. diese Stelle scheint nicht in Ordnung zu sein). [18]) dass ich verzichtet habe und verzichte. [19]) zu lesen „diesem“. [20]) in aller Weise als (gerade so wie). [21]) irgend welche. [22]) Verwandten. [23]) wie vorher berührt (gosagt) ist. [24]) „ermacht hettiu“ scheint falsch gelesen zu sein, der Sinn ist: vorgekommen sind. [25]) von mir (von meiner Seite) gefordern (Forderungen stellen) noch Ansprechc (Ansprüche). [26]) Betrug. [27]) Insiegel. [28]) und ihrer Bitte willen. [29]) auch hieran (an dieser Urkunde) mit bediene (gebrauche). [30]) gebeten. [31]) auch hieran für uns zu hängen. [32]) um Diterichs und Anna obgenannter Ehleute Bitte wegen. *W. Crecelius.*

Mitteilungen.

* Herr Otto Kade teilt der Redaction mit, dass in Betreff des „Verzeichnisses sämtlicher Tonstücke“ in seinem Bericht: Die 25jährige Wirksamkeit des grofsherzg. Schlosschores in Schwerin (siehe Monatsh. 1880 p. 206) sowohl der Notenbestand als auch die aufgeführten Tonsätze gemeint sind, mit Ausschluss der verzeichneten Werke, die aus gröfseren Sammelwerken bestehen, wie Praetorius' Musae Sionae etc. Die Sammlung zerfällt in 1. Liturgische Stücke: a) Bearbeitungen gregorianischer Tonweisen von Kade und Schäffer (4–6stimmig), b) Choräle, 4stim. von älteren Meistern gesetzt. 2. Geistliche Tonsätze. 3. Weltliche Lieder. Die Sammlung enthält das Beste, was die Literatur in diesen Fächern von der frühesten Zeit bis heute bietet.

* Dieser Nummer liegt ein Prospect bei, die Herausgabe des 1. Bandes „Die Musikhandschriften auf öffentlichen Bibliotheken“ betreffend. Die geehrten Mitglieder und Abonnenten werden ersucht die finanzielle Sicherstellung des Unternehmens durch ihre Beihilfe befördern und auch in ihren Kreisen Subscribenten werben zu wollen. Die Anmeldungen nimmt auch der Redacteur dieser Blätter entgegen.

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied“, 2. Bd., Fortsetzung, Seite 101–108.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S.W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIII. Jahrgang. 1881.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. — Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 3.

Ueber Tonverhältnisse.

(Raym. Schlecht.)

(Schluss.)

Wir gehen nun daran diese Figur weiter auszufüllen. Zwischen $\frac{3}{1}\bar{g}$ und $\frac{3}{3}$ c liegt noch die Ration $\frac{3}{2}$ g und nach unten zwischen

u. s. w.

							$\frac{6}{1}\ \bar{\bar{\bar{g}}}$
						$\frac{5}{1}\ \bar{\bar{e}}$	$\frac{6}{2}\ \bar{\bar{g}}$
					$\frac{4}{1}\ \bar{\bar{c}}$	$\frac{5}{2}\ \bar{e}$	$\frac{6}{3}\ \bar{c}$
				$\frac{3}{1}\ \bar{g}$	$\frac{4}{2}\ \bar{c}$	$\frac{5}{3}$ a	$\frac{6}{4}$ g
			$\frac{2}{1}\ \bar{c}$	$\frac{3}{2}$ g	$\frac{4}{3}$ f	$\frac{5}{4}$ e	$\frac{6}{5}$ es
$\frac{0}{0}$ c	=	$\frac{1}{1}$ c	$\frac{2}{2}$ c	$\frac{3}{3}$ c	$\frac{4}{4}$ c	$\frac{5}{5}$ c	$\frac{6}{6}$ c
			$\frac{1}{2}$ C	$\frac{2}{3}$ F	$\frac{3}{4}$ G	$\frac{4}{5}$ As	$\frac{5}{6}$ A
				$\frac{1}{3}\ \underline{F}$	$\frac{2}{4}$ C	$\frac{3}{5}$ Es	$\frac{4}{6}$ F
					$\frac{1}{4}\ \underline{C}$	$\frac{2}{5}\ \underline{As}$	$\frac{3}{6}$ C
						$\frac{1}{5}\ \underline{\underline{As}}$	$\frac{2}{6}\ \underline{F}$
							$\frac{1}{6}\ \underline{\underline{F}}$

$\frac{3}{3}$ c und $\frac{1}{3}\underline{F}$ die Ration $\frac{2}{3}$ F; auf gleiche Weise zwischen $\frac{4}{1}\overset{=}{c}$ und $\frac{4}{4}$ c, $\frac{4}{2}\overline{c}$, $\frac{4}{3}$ f, und nach unten zwischen $\frac{4}{4}$ c u. $\frac{1}{4}\underline{C}$ $\frac{3}{4}$ G, $\frac{2}{4}$ C u. s. w. Fügen wir diese Artiosperissos- und Perissosartioszahlen noch in die Figur, so stellt uns das Lambdoma das vollständige dualistische Spiel der harmonischen Rationen dar.

Aus den Perissos- und Artioszahlen lässt sich aber nicht der ganze Reichtum der möglichen chromatischen und enharmonischen Rationen entwickeln, dazu sind noch andere Betrachtungen der Dynamik notwendig, die von den dieser Arbeit gestellten Zweck zu weit abführen würden.

Wir wollen jetzt nur noch die sinnige Art und Weise betrachten, in welcher schon die Chinesen in grauester Vorzeit, circa 2000 Jahre vor Christus, die harmonikale Dynamik darstellten. Sie hatten für ungebrochene Dinge überhaupt hier speziel für ungeteilte Zahlen die ungebrochene gerade Linie ——— *Jang* und für Teilzahlen die gebrochene Linie —— —— *Jn.*

Aus diesen bildeten sie 4 Kombinationen *Se-Siang*

⚌ ⚍ ⚎ ⚏

durch Hinzunahme eines dritten Gliedes werden aus den vier Bildern des *Si-Siang* die acht Figuren des *Kua.*

☰	Kien.	☱	Toui.
☲	Li.	☳	Tchin.
☴	Suen.	☵	Kan.
☶	Ken.	☷	Kuen.

Wir wollen versuchen denselben einen zahlenharmonischen Ausdruck zu geben. Beginnen wir mit Kien ☰ dem Bilde der Perissoszahlen. Denkt man sich mit a b c drei beliebige Ganzwerte von verschiedener oder auch von gleicher Gröfse, und liest man von unten aufwärts, so erhält man Zahlenwerte von der Form $\frac{a^3}{1}$ $\frac{b^3}{1}$ $\frac{c^3}{1}$ $\frac{a^2b}{1}$ $\frac{ab^2}{1}$ $\frac{a^2c}{1}$ $\frac{ac^2}{1}$ $\frac{b^2c}{1}$ $\frac{bc^2}{1}$ $\frac{abc}{1}$.

Als solche Werte erscheinen die Produkte $\frac{1 \,.\, 1 \,.\, 1}{1} = 1$

$$\frac{1 : 2 \,.\, 1}{1} = 2 \quad \frac{1 \,.\, 1 \,.\, 3}{1} = 3 \quad \frac{1 \,.\, 2 \,.\, 2}{1} = 4$$

$$\frac{1\,.\,1\,.\,5}{1} = 5 \quad \frac{1\,.\,2\,.\,3}{1} = 6 \quad \frac{2\,.\,2\,.\,2}{1} = 8$$

$$\frac{1\,.\,3\,.\,3}{1} = 9 \quad \frac{1\,.\,2\,.\,5}{1} = 10 \quad \frac{2\,.\,2\,.\,3}{1} = 12$$

$\frac{1\,.\,3\,.\,5}{1} = 15.$ Aus diesen entstehen für $\bar{c} = 1$ folgende harmonische Rationen

$1\,\bar{c} \quad 2\,\bar{\bar{c}} \quad 3\,\bar{\bar{g}} \quad 4\,\bar{\bar{\bar{c}}} \quad 5\,\bar{\bar{\bar{e}}} \quad 6\,\bar{\bar{\bar{g}}} \quad 8\,\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}} \quad 9\,\bar{\bar{\bar{\bar{d}}}} \quad 10\,\bar{\bar{\bar{\bar{e}}}} \quad 15\,\bar{\bar{\bar{\bar{h}}}}$ ≡=

Es würde sich diese Reihe immer weiter in höhere Transpositionen des Stammaccordes fortsetzen, bis sich die Oscillationsgeschwindigkeiten dem menschlichen Ohre entziehen.

Wählen wir nun das Trigramm *Kouen* ☷ ☷ welches sich durch die Formen $\frac{1}{a^3}\ \frac{1}{b^3}\ \frac{1}{c^3}\ \frac{1}{a^2b}\ \frac{1}{ab^2}\ \frac{1}{a^2c}\ \frac{1}{ac^2}$ $\frac{1}{a\,.\,b\,.\,c}$ u. s. w. darstellen lässt und die Artioszahlen vertritt.

Von diesen Formen lassen sich folgende Bruchwerte ableiten, welche einem von $\bar{c}$ 1 abgeleiteteten Mollaccorde entsprechen.

$$1\,\bar{c},\ \frac{1}{1\,.\,1\,.\,2} = \frac{1}{2}\,c,\ \frac{1}{1\,.\,2\,.\,2} = \frac{1}{4}\,C,\ \frac{1}{1\,.\,1\,.\,5} = \frac{1}{5}\,As,$$

$$\frac{1}{1\,.\,2\,.\,3} = \frac{1}{6}\underline{F}\ \ \frac{1}{2\,.\,2\,.\,2} - \frac{1}{8}\underline{C},\ \frac{1}{2\,.\,2\,.\,3} = \frac{1}{12}\underline{F},$$

$$\frac{1}{1\,.\,2\,.\,5} = \frac{1}{10}\underline{As},\ \frac{1}{2\,.\,2\,.\,4} = \frac{1}{16}\underline{\underline{C}},\ \frac{1}{2\,.\,3\,.\,3} = \frac{1}{15}\,B$$

$$\frac{1}{2\,.\,3\,.\,5} = \frac{1}{30}\,Des.$$

Die übrigen Trigramme stellen Verbindungen der Perissos- und Artioszahlen dar und zwar die Trigramme, ☶ ☶ ☶

ausdrückbar durch die Formeln $\frac{a\,.\,b}{c}\ \frac{a\,.\,c}{b}\ \frac{b\,.\,c}{a}$ zeigen die Artiesperissoszahlen und geben folgende Rationen, wenn $a = 1,\ b = 2,\ c = 3$ gesetzt wird

$$\frac{1\,.\,2}{3} = \frac{2}{3}\,\bar{g}\quad \frac{1\,.\,3}{2} = \frac{3}{2}\,F\quad \frac{2\,.\,3}{1} = \frac{6}{1}\,\bar{f}$$

setzt man $a = 2\ \ b = 3\ \ c = 5$, so erhält man

$$\frac{2\,.\,3}{5} = \frac{6}{5}\,\bar{es}\quad \frac{2\,.\,5}{3} = \frac{10}{3}\,\bar{\bar{a}}\quad \frac{3\,.\,5}{2} = \frac{15}{2}\,\bar{\bar{\bar{h}}}$$

3*

Dagegen entsprechen die Trigramme ☰ ☰ ☰ ☰ ☰ ☰ den Formeln $\frac{a}{b\,.\,c}$ $\frac{b}{a\,.\,c}$ $\frac{c}{a\,.\,b}$ den Perissartioszahlen und man erhält auf obige Weise die Bruchrationen

$$\frac{1}{2\,.\,3} = \frac{1}{6}\,\text{F} \quad \frac{2}{1\,.\,3} = \frac{2}{3}\,\text{f} \quad \frac{3}{1\,.\,2} = \frac{3}{3}\,\text{g} \quad \text{oder}$$

$$\frac{2}{3\,.\,5} = \frac{2}{15}\,\text{Des} \quad \frac{3}{2\,.\,5} = \frac{3}{10}\,\text{Es}\,5 \quad \frac{5}{2\,.\,3} = \frac{5}{6}\,\text{a.}$$

Es ist klar, dass man mittels dieser Digramme alle Rationen darstellen kann, welche wir aus den Perisses- und Artioszahlen abgeleitet haben und dass sie denselben Gesetzen der Dynamik gehorchen wie die Artios- und Perissoszahlen.

Es ist also die Aufstellung des dinamischen Gesetzes in der Harmonik so wenig eine Erfindung Zarlino's, als die Lehre von den Konsonanzen 6 8 9 12, d. i. 6 : 8 = 3 : 4 die Quart, 8 : 9 der Ganzton, 8 : 12 = 2 . 3 die Quint und 6 : 12 die Oktav von Pythagoras auf Grund des von ihm wahrgenommenen harmonischen Zusammenklanges der Hämmer in einer Schmiede erfunden worden ist. Will man diese Sage nicht ganz verwerfen, die doch von so vielen Autoren wieder und wieder vorgebracht wird, so dürfte ihre Deutung dahin gerichtet werden können, dass es dem Pythagoras, der in die Geheimnisse der alten Wissenschaften wohl eingeweiht war, als etwas Neues erschien die bekannten Schwingungs-Verhältnisse auch im Gewichts-Verhältnisse der Hämmer wieder zu finden.

Er selbst hatte sein Wissen aus der Tradition der Egypter geschöpft, auf die sie vor Zeiten übergegangen, welche der profanen Geschichte ferne liegen und sicher bis zur Arche führen in der die bis zur Sündflut gewonnenen Schätze des Wissen ebenso vor dem Untergange gewahrt wurden. Diese Hypothese erhält einen nicht zu verwerfenden Grund in einer anderen von vielen Autoren angeführten Sage. Die Bibel erzählt, dass *Jubal (Tubal)* die Musik erfunden habe. *Genes IV.* Nun führt *Aegydius Zamorensis*, *Gerbert Script.* T. II p. 371, fort: Tubal, der Sohn des Lamech, den ihm seine Frau Ada geboren hatte, war der Vater der zur Zither und Orgel Singenden; aber nicht der Instrumente, welche erst später erfunden wurden. Er erfand zuerst und als der Erste die musikalischen Verhältnisse und Konsonanzen, damit das beschwerliche Hirtenleben, welches den Körper durch Wachen, Arbeiten und Sorgen drückte und erschöpfte

etwas annehmlicher werde. Als er aber gehört hatte, dass Adam zwei Weltgerichte vorausgesagt habe, von denen das eine durch Wasser, das andere durch Feuer solle vollzogen werden, schrieb er, damit die von ihm erfundene Musikkunst nicht verloren gehe, dieselbe mit grofsem Fleifse auf zwei Säulen, um die Grundsätze dieser Kunst schriftlich zu überliefern. Die eine dieser Säulen war von Marmor, damit sie das Wasser nicht auflöse, die andere von Thon, damit sie das Feuer nicht zerstöre. Nach dem Zeugnisse des Josephus wurde die marmorne später noch in Syrien gefunden. *Cf. Josephi historia c. IV in fine.*

Wer hat die Ventiltrompete erfunden?

(Rob. Eitner.)

Die Leipziger Allgem. mus. Ztg. berichtet im 5. Jahrg., November 1802, Seite 158, dass zu Folge öffentlicher Nachrichten der kaiserl. Hoftrompeter, Herr *Weidenmayer*, eine Trompete mit Klappen erfunden, auf welcher man durch zwei Oktaven alle halben Töne ganz rein und sicher angeben kann. Darauf liest man in einem Bericht über Leipzig in demselben Jahrgange, Januar 1803, Seite 245: „Der kais. kön. Hoftrompeter, Herr *Weidinger* aus Wien, gab uns Gelegenheit, seine bedeutende Erfindung zur Vervollkommnung der Trompete (worüber schon in diesen und andern Blättern, doch nicht bestimmt genug, gesprochen worden) selbst zu urteilen und zugleich sein meisterhaftes Spiel zu bewundern. Dass Hr. W. alle halben Töne, die im Umfang des Instruments liegen, beherrscht, und zwar so, dass er Läufer durch dieselben macht, ist vollkommen gegründet; auch ist die von uns, bei Gelegenheit der ersten Nachricht über diese Erfindung geäufserte Besorgnis, es möchte dies Instrument dadurch vielfach an seinem pompösen Charakter verloren haben, durch seine öffentlich gegebenen Proben vollkommen widerlegt. Das Instrument hat noch seinen vollen durchdringenden Ton, aber zugleich einen so sanften und zarten, dass man ihn auf einer Klarinette nicht weicher anzugeben im Stande ist. Man wird sich davon schon dadurch überzeugen, dass Hr. W., aufser einem Concert und mehreren anderen concertirenden Stücken, ein Trio für Pianoforte, Violin und Trompete, von *Hummel* in Wien, vollkommen glücklich und seine Solostellen ebenso zart, als jene beiden Instrumente ausführte. Das Crescendo und Decrescendo, die klare, bis in

das Mark eindringende Höhe, besonders wo Hr. W. sich mehr innerhalb der dem Instrument natürlichen Tonart hielt, sind ganz unvergleichlich, und, im wörtlichen Sinn, unerhört. Wie vieles davon der neuen Erfindung und wie vieles dem geschickten Virtuosen gebühre, können wir nicht entscheiden, da er die nähere Kenntnis seines Instruments jetzt noch für sich behält."

Heifst der Erfinder nun Weidenmayer oder Weidinger? Das Register der ersten zwanzig Jahrgänge der allgemeinen mus. Ztg. nennt nur Weidenmeyer (sic?) und fügt in Klammer bei (oder Weidinger), auch folgt darauf noch „der Sohn Weidenmeyer zu Wien, ein 12jähriger Hornist".

Wenn ich nicht schon längst von der Unzuverlässigkeit dieses Registers überzeugt wäre, so würde sicher hier das erste Misstrauen erweckt werden. Doch sehen wir weiter zu. Der Band 15 und 19 verspricht weitere Nachrichten:

Am 28. Dezember 1813 gab der 12jährige Sohn des k. k. Hoftrompeters Herrn Weidinger ein Concert in Wien auf dem von seinem Vater erfundenen *Klappenwaldhorn* etc. (15. Jahrg. S. 844).

Bericht über ein Concert in Wien im Theater in der Josephstadt (April 1817). Programm: „5. Adagio und Rondo für das Klappenhorn, gesetzt von Herrn Resor, mit Beifall und vieler Kunstfertigkeit vorgetragen von Hrn. Jos. Weidinger" (19. Jahrg. S. 305)*).

Am 4. Mai 1817 gab Herr Hoftrompeter Weidinger ein Concert in Wien und blies auf der von ihm erfundenen *Klappentrompete* mehrere Piecen. Sein Sohn liefs sich auf dem Klappenwaldhorn hören etc. (19. Jahrg. S. 429).

Im Jahre 1815 (17. Jahrg. S. 633) schreibt ein Korrespondent in London einen Artikel „Ueber die neuerlichen Verbesserungen der

*) Nur dies einemal findet sich der Vorname *Joseph* genannt, da aber der Vater Weidinger die Trompete und sein Sohn das Klappenhorn blies, so kann damit nur der Sohn gemeint sein. Köchel verzeichnet in seiner Kaiserl. Musikkapelle keinen Musiker dieses Namens. Doch finde ich in Hanslick's Geschichte des Concertwesens in Wien (Wien 1869 Seite 119) die kurze Notiz, dass der „Hoftrompeter Anton Weidinger vom Jahre 1800 an eine stabile Figur im Wiener Concertleben bildete und alljährlich sein Concert im Burgtheater gab, bis ihn sein Sohn Josef († 1832) in den zwanziger Jahren ablöste, um gleichfalls durch ein alljährliches Concert für die künstlerische Aufrechthaltung der Klappentrompete und des Namens Weidinger zu sorgen". Dass der letzte Satz nicht richtig ist, ersehen wir aus den oben mitgeteilten Berichten, doch das ist hier ohne Belang, denn es kommt uns nur darauf an daraus zu erfahren, dass der Vater Anton und der Sohn Joseph hiefs.

Trompete und der ihr ähnlichen Blasinstrumente", der aber von wenig Wert ist, da sich derselbe, was Namen und Erfindungen betrifft, nur auf ungenaue Angaben stützt, die er selbst als unsicher bezeichnet. So soll ein Hornist Ernst Keller aus Holland vor etwa dreifsig Jahren eine Trompete mit Tonlöchern gebraucht haben und sich gegenwärtig (1815) unter den Privatmusikern des Königs von England befinden. E. Keller kann aber selbst nichts genaueres mehr darüber angeben (sic?).

Dann soll (S. 635) vor etwa 15—18 Jahren ein Tonkünstler aus Wien hier in London, dessen Name mir entfallen ist, auf einer Trompete mit Klappen sich haben hören lassen. „Er blies ein, mich dünkt von Hummel komponirtes Concert, in welchem viele, sonst unmöglich auszuführende chromatische Sätze vorkamen; und seine Trompete verband mit ihrem natürlichen unverdorbenen Tone auch bewundernswerte Feinheit und Sanftheit. Da dieser Mann aber nicht lange hier blieb, und, soviel man weifs, seine Trompete von Niemand genau besehen liefs: so hat er damit hier nicht die Aufmerksamkeit erregt, die seine Erfindung gewiss verdient hätte; und so ist auch hier weiter nichts davon bekannt." Hierzu macht die Redaction der Zeitschrift die Bemerkung: „Ohne Zweifel ist hier der achtbare Künstler, Hr. Weidinger, kaiserl. Hoftrompeter in Wien, gemeint, den wir, kurz vor seiner Reise nach England, selbst gehört" etc. (Wiederholung des bereits oben erwähnten). Weiter heifst es: „Herr W. ist derselbe, für den und dessen Instrument Neukomm in seinem Requiem zur Feier des Todes Ludwig XVI. in Wien eine Hauptpartie geschrieben hatte."

Im Hauptartikel werden nun noch weitere Männer in England genannt, welche die Trompete und das Jagdhorn verbesserten, so ein Herr Halliday, der es *Bugle-Horn* nannte und mit 6 Klappen versah, wofür Mr. Logier et Comp. ein Patent erhielten. Auf diesem Horn kann man alle diatonischen und chromatischen Tonstufen blasen und wird heute noch auf der Parade gebraucht.

Ein gleich darauf folgender Artikel derselben Zeitung (S. 638) nennt einen Herrn Schugt in Köln, welcher vor kurzem eine Erfindung am Horn angebracht hat, mittelst deren die gestopften Töne ebenso hell klingen wie die Naturtöne. Herr Schugt ist gern erbötig anderen seine Erfindung mitzuteilen.

Hiermit brechen alle weiteren Nachrichten über Weidinger ab und der Mann lebt in den Tonkünstler-Lexica nur als k. k. Hoftrompeter Weidinger zu Wien zu Anfang des 19. Jahrhunderts

fort, welches zur Abwechslung auch einmal in „zu Anfang des 18 Jahrhunderts" verdruckt wird (Oscar Paul).

Schon *Gerber* macht die Bemerkung in seinem Neuen biogr. Lexicon (1814), unter dem Artikel Weidinger, dass wahrscheinlich Weidenmayer ein ganz falscher Name sei. Nach den obigen Notizen wird darüber kein Zweifel mehr herrschen, denn die erste Nachricht stammt nur aus öffentlichen Blättern oder gar nur vom Hören sagen, während die zweite ein Bericht über ein in Leipzig öffentlich stattgefundenes Concert ist, und wir können daher den

k. k. Hoftrompeter Anton Weidinger in Wien

als den Erfinder der *Klappen*-, oder wie es heute heifst der *Ventiltrompete*, sowie des *Ventilhorns* bezeichnen.

Doch damit ist die Sache noch nicht erledigt, denn die Tonkünstler-Lexica führen den Berliner Kammermusikus Heinrich Stölzel als Erfinder der Ventile an und *Th. Rode* in seinem Artikel „Zur Geschichte des Horns oder Waldhorns" (Neue Berl. Mus. Ztg., Bote & Bock, 1860, p. 242) geht noch gründlicher zu Werke und schreibt: „Von 1817 bis 1827 erfanden der Kammermusikus und Waldhornist Stölzel zu Berlin und der Bergoboist Blühmel, beides Schlesier, die chromatischen Ventilinstrumente." Und weiter hin: „Wie man im Allgemeinen annimmt und vom Blühmelschen Standpunkt (sic?) aus es auch glaubwürdig erscheint, hatte derselbe (nämlich Blühmel) schon 1817 die chromatischen Ventile erfunden, und drei solcher in demselben Jahre an ein Waldhorn setzen lassen. Stölzel soll dem Blühmel dieses Waldhorn abgekauft haben. Als Kammermusikus und tüchtiger Hornbläser aus Pless in Oberschlesien nach Berlin gekommen, hat er es für seine Erfindung ausgegeben und für Preufsen darauf ein 10jähriges Patent erhalten."

Auf ein „man sagt" und „er soll" hin wird ein gewiss ganz ehrenhafter Mann des Betruges und der Schufterei angeklagt und das nennt man dann Geschichte schreiben. *v. Ledebur*, in seinem Tonkünstler-Lexicon Berlins, nimmt obigen Satz unanbestandet auf und scheint nicht einmal die Entehrung Stölzel's zu bemerken. Worin der „Blühmelsche Standpunkt" besteht, verschweigt der Verfasser, und da Blümel sonst wenig bekannt ist und nur immer in Verbindung mit Stölzel erwähnt wird, so bleibt uns sein Standpunkt vorläufig ein Geheimnis.

Das zweifelhafte Verdienst Heinrich Stölzel als Erfinder der Ventiltrompete erklärt zu haben, gebührt Gottfr. Weber, der in der Cäcilia (Mainz 1835 Schott, Bd. 17, Seite 73) einen Artikel über

Ventilhorn und Ventiltrompete veröffentlicht und darin Seite 103 schreibt: „Das Verdienst derselben gehört bekanntlich dem Kammermusikus Heinr. Stötzel (soll Stölzel heifsen) aus Pless in Oberschlesien" und verweist er auf einige Nachrichten der Leipziger Allgem. mus. Ztg. hin, in der des Näheren zu finden ist. Weiter sagt er „nacherfunden und anmafslich ameliorirt hat unsere deutsche Erfindung wie gewöhnlich ein Franzose, Herr A. Dauverné; und ein Pariser Instrumentenmacher hat damit bei der Exposition von 1827 bei der Pariser Austellung ein — ‚*Médaille d'encouragement et recompense à l'inventeur*' (!) erworben, welche jener demnächst seinem magern Tractätlein: *Méthode de Trompette à pistons, Paris, chez A. Halary* auf dem Umschlage *in effigie* beidrucken liefs, nebst der Abbildung eines Instrumentes seiner Construction, wie solche die erste Figur der voranstehenden Zeichnung zeigt (Cäcilia Seite 79) und zugleich beweist, dass der belorbeerte *inventeur* noch nicht einmal das dritte Ventil kannte." Das dritte Ventil mit wirklicher Vollkommenheit gebaut zu haben, fährt Gottfr. Weber fort, scheint dem Instrumentenmacher C. A. Müller in Mainz zu gebühren, von welchem es wenigstens gewiss ist, dass er schon im Jahr 1830, wo von einem dritten Ventil noch nirgend etwas bekannt war, eine mit den im vorstehenden § 13 (Cäcilia S. 92) beschriebenen drei Ventilen ausgestattete Trompete dem Musiker Bechinger, ersten Trompeter des dortselbst stationirten K. K. österreichischen Regimentes *Langenau*, lieferte. Soweit Gottfr. Weber.

Die von Gottfried Weber erwähnten Berichte in der Leipziger Allgemeinen mus. Ztg. befinden sich fast in denselben Jahrgängen als die späteren über Ant. und Jos. Weidinger und es erregt umsomehr unsere Verwunderung, wie man die einen beachten und die andern übersehen kann. Heinrich Stölzel wählt freilich den auffälligeren Weg sich seine Erfindung öffentlich attestiren und beloben zu lassen, unterzeichnet von damals angesehenen Musikdirigenten. So schreibt in der oben genannten Musikzeitung im Jahre 1815 (17. Jahrg.) Seite 309, der bekannte Musikdirektor und Komponist G. B. Bierey in Breslau: Der Kammermusikus Heinrich Stölzel, aus Pless in Oberschlesien, hat am Waldhorn einen einfachen Mechanismus angebracht, durch welchen er im Stande ist alle Töne der chromatischen Scala wohlklingend, rein und stark zu spielen. Sie besteht in 2 Hebeln, die mit 2 Fingern der rechten Hand dirigirt werden etc. „Er will sie dem Könige von Preufsen zu Füfsen legen."

Ebendort 1817 (Jahrg. 19) Seite 815, mit Friedrich Schneider

in Leipzig unterzeichnet, dem Komponisten des Weltgerichts: Herr Stölzel hat seinem Horne zwei luftdicht gearbeitete Ventile gegeben, die mit leichter Mühe von 2 Fingern der rechten Hand, wie Tasten am Pianoforte niedergedrückt und von selbst durch angebrachte Federn wieder in den vorigen Stand gesetzt werden. Weiterhin wird der Wunsch ausgesprochen, dass Herrn Stölzel für seine Mühe und aufgewendete Kosten recht zahlreiche Bestellungen gemacht werden möchten.

Ebendort 1818 (Jahrg. 20) Seite 531 heifst es in einem Berichte aus Berlin, dass der Kammermusikus Stölzel und der Bergeboist Blümel (warum schreiben Rode und v. Ledebur Blühmel?) in Berlin zwei Verrichtungen erfunden haben, durch die man auf dem *Waldhorn*, der *Trompete* und *Posaune* alle Töne der chromatischen Tonleiter ohne Einsatzbogen, Stopfen etc. leicht, schnell und ohne Verlust an Fülle des Tons hervorbringen kann und ein Patent für die Monarchie (Preufsen) auf 10 Jahre erhalten haben.

An diesem Patent sind nun die Herren Musik-Historiker hängen geblieben, denn was in einem preufsischen Amtsblatte steht ist doch historisch begründet!

Ich hoffte noch irgendwo auf eine Quelle zu stofsen aus der Herr Rode seine Nachrichten über Blümel geschöpft hat, doch überzeugte ich mich, dass er das Meiste aus Schillings Lexikon und — dem preufsischen Patente entlehnt hat; aus letzterem entstammt wohl auch das *h* im Blümelschen Namen. Schilling entlehnt wieder seine Nachrichten aus der Cäcilia von 1835 und kopirt getreulich in dem Artikel „*Horn*“ den Namen *Stötzel* statt *Stölzel*, während er im Artikel Stölzel das Nämliche nochmals erzählt.

Schilling begeht im Artikel „*Horn*“ den komischen Verstofs, eine Klappentrompete für etwas anderes zu halten als für eine Ventiltrompete. Er giebt dort dem Weidinger ganz richtig die Priorität in der Erfindung, da er aber sagt, die weit vollkommnere Ventiltrompete erfand Heinrich Stötzel (scil. Stölzel), so gesteht er damit ein, dass er eine Klappentrompete für keine Ventiltrompete hält. Herr Rode geht diesem Verstofse als praktisch gebildeter Musiker wohl aus dem Wege, lässt aber Weidinger, da Schilling ihn nur vorübergehend erwähnt, auch unter dem Artikel „*Weidinger*“ nur sagt: ein Trompeter in Wien aus dem Anfange unseres Jahrhunderts, ganz unerwähnt, und so ist Stölzel zu der zweifelhaften Ehre gekommen die Ventiltrompete erfunden, oder, wie Rode sagt, sie Blümel abgekauft und für seine Erfindung ausgegeben zu haben.

Ueberschauen wir nun das Resultat unserer Exkursion, so wird sich an der Hand der citirten Quellen dasselbe ganz natürlich ergeben.

Anton Weidinger hielt seine Erfindung sehr geheim, wie in dem Bericht aus Leipzig von 1803 gesagt wird; er beutete die Erfindung mehr als reisender Virtuose und Concertgeber, denn als Fabrikant aus. Die Klappenvorrichtung brachte er auch beim Waldhorn an und bildete seinen Sohn als Waldhornist aus, mit dem er nun in den Jahren 1813 bis 1817 gemeinsam concertirte.

Es konnte nicht fehlen, dass die Erfindung grofses Aufsehen unter den Fachgenossen machte und sie sich bemühten dieselbe nachzuahmen. Wenn Weidinger auch keine nähere Betrachtung seines Instruments erlaubte, so konnte doch Jeder beim Spielen desselben sehen, was er an dem Instrumente angebracht und wie er es handhabte.

Stölzel war nun so glücklich, nehmen wir an durch eigenes Nachdenken, die Erfindung nachzumachen. Er nennt sie 1815 nicht Klappenwaldhorn, wie Weidinger, sondern spricht nur von einem einfachen Mechanismus, den er am Waldhorn angebracht hat; geht aber gleich mit der Idee um, sich die Erfindung patentiren zu lassen. 1817 macht Stölzel nochmals Anstrengungen um seine Erfindung wieder ins Gedächtnis zu rufen und Bestellungen zur Anfertigung derselben zu erhalten. Erst 1818, als er sich schon in Berlin befand, scheint er mit Blümel eine Art Kompagniegeschäft gemacht und sich die Ventilvorrichtung auf das Waldhorn, die Trompete und Posaune patentiren lassen.

Die Kirchenmusik in Franken.

Im Archiv des historischen Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg erschien im 19. Bande, 2. Heft (Würzburg 1867) ein Aufsatz von *Joseph Hörnes*, der obige Aufschrift trägt. Da derselbe jedoch in den musikalischen Kreisen wenig bekannt geworden ist, so wird eine Wiedergabe der dort aus den *Würzburger Rathsprotokollen* veröffentlichten Aktenstücke seine Berechtigung haben.

Im Dome zu Würzburg wurde 1617 vom Kölner Orgelbauer *Jakob Nyhoff* eine um 3500 Thlr. verfertigte Orgel aufgestellt. Im darauf folgenden Jahre wurden zwei fremde Organisten, nämlich Caspar Hafsler von Nürnberg und Caspar Vincent von Worms, hierher gerufen, welche das Werk prüften, jedoch einige geringe Mängel rügten, welche Nyhoff nachträglich verbesserte.

Als Domorganist erscheint 1627 Georg Wenglein. Dieser fand die Orgel schon so unbrauchbar, dass er deren gänzliche Herstellung beantragte; ein gleiches fand auch der Mainzer Hoforganist Daniel Ballius. Der Schwedenkrieg zerstörte endlich dieses Werk so aus dem Grunde, dass es durch ein neues ersetzt werden musste. Dieser Neubau wurde 1655 durch Abbruch der Nyhoff'schen Orgel in Angriff genommen und 1667 durch Aufstellung der vom Orgelbauer Fretscher zu Kulmbach neugefertigten Orgel vollendet; sie kostete, einschlüssig der Kosten für Erweiterung des Chores, 1539 fl.

Als Domorganist dieser Zeitperiode erscheint ein Domkleriker, der Vicar Kilian Keller, er war zwanzig Jahre lang Domorganist und endete seine Künstlerlaufbahn am 10. Oktober 1674. Hammelburg war seine Geburts-, der Domkreuzgang seine letzte Ruhestätte. Ein gemaltes Epitaphium erinnert an sein irdisches Wirken, doch scheint er in den letzten Jahren einen Gehilfen, vielleicht wegen Alters, gehabt zu haben, da 1669 ein Domstiftsvicar Sebastian Ankenbrand als Organist genannt wird.

Das Benediktinerkloster St. Stephan war 1639 im Besitze eines Orgelwerkes und suchte im genannten Jahre der dortige Organist Bonifacius Wolf um Anstellung als deutscher Lehrer nach und erhielt sie auch.

In der Liebfrauenkirche wurde 1624 der Organist Elias Wolz angestellt, wobei ihm jedoch untersagt wurde, Schüler für das Orgelspiel anzunehmen, da solche das Werk nur ruinirten. Schon 1627 musste aber Wolz wieder abgegangen sein, denn Veit Heinrich Hoffmann wurde als Organist angenommen, jedoch, weil man nicht recht traute nur auf Probe. Aus dem Jahre 1650 erfahren wir, dass der Organist obiger Kirche, Namens Schäfer, seinen Dienst kündigte und der studiosus juris Maier denselben erhielt.

Der oben erwähnte Ankenbrand, der auch in den Akten „der alte Ankhenbrand" genannt wird, fungirt noch 1691. Im Jahre 1694 wurde der junge Ankhenbrand Organist, der seine musikalische Ausbildung in Wien erhalten hatte.

In der Benediktiner-Abtei Neustadt am Main war 1619 der Pater Wolfgang Götze Organist.

Unter dem Fürstbischof von Würzburg, Johann Philipp von Schönborn, wurde auf dem Schlosse Marienberg ein eigenes Theater zur Ergötzung des Hofes erbaut und berief der Fürst einen tüchtigen Mann als Kapellmeister, der in Italien in der Musik gebildet und vielfach gereist, seine Erfahrungen benützen konnte, um die neu-

gestaltete Musik in Franken ordentlich „mit dem Leben zu verschmelzen. Sein Grab ist an der nördlichen Mauer des Domes in Würzburg, allwo sein Leichenstein in kurzen Worten seine merkwürdigen Schicksale enthält. Die Inschrift lautet in deutscher Uebersetzung folgendermafsen:

Steh still Wandrer und höre!
Wertheim im Frankenlande gab mir das Leben, doch nicht die Bildung,
Frankfurt hat es veredelt durch die Kunst der Musik,
Polen es verklärt durch den katholischen Glauben,
Im Glauben und in der Kunst hat Frankreich mich geübt, Italien vervollkommnet,
Würzburg und Mainz haben den Heimgekehrten zu schätzen gewusst.
Wer ich gewesen, wer und wo ich bin, fragst du? Höre!
Philipp Friedrich Buchner
Kurfürstlich Mainzischer und fürstlich Würzburgischer Kapellmeister bin ich gewesen,
Zwanzig Jahre lang Hohen und Niedern wert,
Zum Staube, von dem ich am 10. September 1614 genommen ward, bin ich am 23. März 1669 zurückgekehrt,
und ruhe unter dem nächsten Hügel —,
das Uebrige sollst du erfahren, wenn wir uns wiedersehen,
unterdessen bete für mich und lebe so,
dass wir uns wiedersehen im Himmel."

Schon Walther verzeichnet diesen Komponisten unter dem Namen *Bucnero* und Gerber verbessert ihn in seinem alten Lexikon in *Buchner*; führt auch drei Druckwerke namentlich auf, von denen zwei Becker in seine Literatur aufnahm. Die späteren Tonkünstler-Lexika erwähnen ihn, wie so manchen anderen, nicht mehr. Obiges Epitaph giebt in knapper Form die vortrefflichsten biographischen Notizen von der Geburt bis zum Tode und ich kann diesen noch einige bibliographische Angaben hinzufügen, so dass wir wieder um einen Meister reicher geworden sind. Die Kgl. Universität in Upsala besitzt in ihrer reichen, einst Deutschland entführten Musiksammlung, unter

Büchner, Philippus Fredericus: Plectrum musicum (24 Sonat.) harmon. fidibus sonorum ad Deum perinde laudandum a . . . op. IV. Francofort, B. Chr. Wustius 1662 in Fol., bestehend aus den Stimmenbüchern: 2 Violinen, Viola da braccio, Viola da Gamba, Bassus, Fagotto, Bassus continuus.

Proske verzeichnet in seinem Kataloge das Werk von Buchner:

Concerti ecclesiastici di . . . Concertati a 2, 3, 4 e 5 voci. Opera II. Venetia, Allessandro Vincenti 1644. In 4⁰.

Ob das Werk aber im Besitze der bischöflich Dr. Proskeschen Bibliothek in Regensburg ist, bedarf noch der Anfrage. Beide genannten Werke befanden sich auch einst auf der Bibliothek der St. Elisabethkirche in Breslau und müssen, wenn sie nicht von Feuchtigkeit verdorben sind, jetzt auf der Stadtbibliothek in Breslau liegen. Dort muss auch noch ein drittes Werk sich befinden, betitelt wie obiges:

Concerti ecclesiatici di . . . a 2, 3, 4, 5 voci. Ibidem 1642.

In dem weiterhin verzeichneten alten Inventar ist noch unter 8) eine Sammlung von 5 kleinen Sonaten genannt und am Schluss noch Messen und Offertorien.

Im Jahre 1670 wurde für die Marienkapelle in Würzburg ein Musikchor gegründet und zwar mit dem Domlehrer als *Rector chori*, 4 Sängern und 2 Violinisten. Es erhielt von diesen jeder 12, der Rector 18 fl. Bestallung aus verschiedenen Stiftungen. Im Falle des Unfleifses sollten sie zur Strafe Abzüge erleiden. Organist war der schon genannte Ankhenbrand senior; für die Violine waren engagirt *Johann Eysclein* und *Paul Kraemer; Lorenz Matern,* Kantor der Domschule, war Bassist und *Georg Damonio* Tenorist, die Gebrüder *Metscher* sangen Sopran und Alt. Jedoch ein Monat nach Fixirung dieser Bestallung musste sie schon auf Betreiben der betreffenden Künstler erhöht werden, so das unter andern der Rector 20 fl. und der Organist nunmehr 40 fl. erhielt. Doch gab es schon im darauf folgenden Jahre Klage, besonders über den Organisten, dass er oft eher mit der vollen Orgel einfalle, als der Vers ausgesungen sei. Die Geistlichkeit verlangte, dass bei einem Amte ohne Diaconen keine Sonaten oder Motetten beim Graduale aufgeführt, sondern nur einfach präludirt werden sollte. Der Organist wurde zur Abhilfe der Beschwerden mit diesen Wünschen bekannt gemacht.

Aus dem Jahre 1684 findet sich ein Verzeichnis der Instrumente und Notenbücher auf der Orgel der Frauenkapelle, angefertigt vom Kapellenpfleger *Hahn,* welches folgenden Wortlaut hat:

„Verzeichniss der Instrumenten und Notenbücher auf der Orgel der Frauencapelle. 7. Juni 1684 praesentes Hahn, Pfleger, Jesser, Domschulmeister, Ankhenbrand, Organist.

1) 2 Violen und Discantgeigen.

2) 1 Fagott.

3) fünf Theil musikalische Bücher Autore *Francisco Vigneli.*

4) sechs partes Autore *Johann Kaspar Krebs*, Churbayrischer Kapellmeister. 4 to.

5) sechs partes Autore *Buchner* sel. weiland Churmainzischer (und wirzburger) Kapellmeister, 4 to.

6) Eilf partes Autore *Valentin Molitore*, fol.

7) Sechzehn Theil in 4 to *Johann Melchior Glatte* aut.

8) Fünf kleine Sonnata weiland H. Kapellmeister *Buchners.*

9) Vier Sonnata des *Wencelini.*

Aufserdem unterschiedliche Motetten, Sonnata, Messen, Offertorien durcheinandor, uneingebunden."

Ein Anhang zu obigem Aufsatz bringt den Wortlaut eines „Geding Zettul wegen Einer Orgel in U. L. Frawen Capellen." Er ist datirt vom 17. Januar 1642 und unterzeichnet: *Stephan Reibelt* Pfleger der Kapellen. *Johann Leonhard Schannath* Orgelmacher.

Ferner das „Inventarium über Vnser Lieben Frawen Capellen vff dem Marckt zu Würzburg. Pro Anno 1694 (Auszug). Die Musicalia Instrumenta undt Chorbücher hat H. Anckhenbrandt Organista in Custodi." Hier sind genannt:

12 Messen (geschrieben) von Fr. Buchnere.

7 getruckhte messen Auth. Jacobo Hanwarts.

9 Magnificat, 1 Te Deum, 20 Offertoria, 1 Messe von Jacob Hanwarts.

8 Offertorien und 1 Requiem von Corstant.

41 Offertoria und 16 Sonata von Fr. Buchnero.

26 Offertoria von Francisco Fignal.

24 Offertoria von Caspar Kerl.

21 Psalmi von Melchior Slellein.

13 Offertoria cum Sonata von Jacobo Schwab.

42 Salve regina von Barthelomäus Lützig.

15 Offertoria von Valentin Meliter „de novo".

16 neue sonata Auffschneuter 16 bg.

8 neue sonata auth. Betz.

5 Vesperae Hr. Anckhenbrand selbst geschribn.

Folgen noch Offertorien und Messen ohne Autor „so von aigener Handt geschribe", nämlich Ankenbrand's.

Mitteilungen.

* Die in Nr. 1 der Monatsh. Seite 16 gestellte Anfrage in Betreff des Todesjahres Sacchini's löst sich in einen Druckfehler der betreffenden Zeitschrift auf, der bereits in dem 1818 herausgegebenen Register verbessert ist. Es soll dort nämlich statt Saccbini *„Piccini“* beifsen, der am 7. Mai 1800 gestorben ist. Herr Georg Becker teilt mir noch mit, dass in dem „Almanach des Spectacles“ vom Jahre 1787 der Tod *Sacchini's* mit Samstag den 7. Okt. 1786 in Paris verzeichnet und ebendort eine mehrere Seiten lange Lobrede auf ihn zu finden ist.

* Bei der Besprechung zweier Sonaten für Pianoforte von Ferd. Ries, Beethoven gewidmet (op. 1), sagt der Recensent in der Allgemeinen mus. Ztg. (Leipzg. 1807, 9. Jahrg. p. 363) unter anderem: „die Sonate gehört eigentlich unter die Klavierkompositionen, die der grofse Mozart in seiner selbstgeschaffenen Kunstsprache, deren bandfeste Terminologie man ihm, um ihres Darstellenden willen, gern verzeiht — Krabbelsonaten nannte, d. h. solche worin vor allem dafür gesorgt scheint, dass alle zehn Finger nur immerfort recht sehr viel zu krabbeln haben“.

* Arthur Pougin's 2. Band der „Supplément et Complément“ zu Fétis Biographie universelle ist erschienen und damit beendigt. Er umfasst die Namen Holmes—Zwingli, 691 Seiten und kostet nur 6,40 Mk. Trotz aller Schwächen bleibt es immer ein verdienstliches Werk.

* Wer als Subscribent auf die Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke einzutreten wünscht, hat sich zur Ausfertigung eines Subscriptions-Scheines an den unterzeichneten Sekretär der Gesellschaft für Musikforschung zu wenden. Der Zahlungsmodus beläuft sich in den zwei ersten Jahren auf je 15 Mark., in den zwei folgenden auf je 12 Mk. und dann auf je 9 Mk. Einzelne Jahrgänge sind nur nach dem Ladenpreise zu erwerben. Bei Abnahme von wenigstens 5 Jahrgängen wird sowohl hier als bei den älteren Jahrgängen der Monatshefte, wenn sich der Besteller als Mitglied oder Subscribent einzeichnet, ein Rabatt bewilligt. *Rob. Eitner.*

* Der im vorigen Hefte versendete Prospekt: „Die Musikhandschriften auf öffentlichen Bibliotheken, beschrieben von Rob. Eitner“ betreffend, eines für die Musikwissenschaft so unentbehrlichen Hilfmittels — der 1. Band sollte die Handschriften der Kgl. Bibliothek in Berlin, der 2te die von Dresden, der 3te kleinere Bibliotheken u. s. f. enthalten, hat nicht den gewünschten Erfolg erzielt und muss der Druck des Werkes wegen mangelnder Unterstützung unterbleiben.

* Als Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung sind eingetreten die Herren: Dr. *O. Hostinsky* in Prag, Dr. *H. A. Köstlin* in Friedrichshafen und Prof. *H. Sommer* in Braunschweig.

* Quittung für empfangene Zahlungen von den Herren: Auberlen, Bäumker, Böckeler, Bohn, Dressler, Faifst, Friese, Fürstenau, Gehring, Haberl, Habert, Hagen, Hoppe, Israel, Kade, Kornmüller, Kraus Sohn, Krause, Lüstner, Meier, v. Miltitz, Morsch, Oppel, Postler, Schlecht, Skubersky, Unterkreuter, v. Wasielewski.

* Die folgende Nummer der Monatshefte wird etwas später, vielleicht erst im Mai ausgegeben, da sie das älteste bekannte deutsche Singspiel von 1644 enthalten wird und die Herstellung desselben eine längere Zeit verlangt.

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied“, 2. Bd., Forts., S. 109—116

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S.W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

DREIZEHNTER JAHRGANG

1881

No. 4, 5, 6.

REDIGIRT

VON

ROB. EITNER.

BERLIN.

Kommissions-Verlag von T. Trautwein,

Kgl. Hof-Buch- und Musikalien-Handlung.

W. Leipzigerstrafse 107.

Nettopreis 3 Mark.

DAS

ÄLTESTE BEKANNTE DEUTSCHE SINGSPIEL

SEELEWIG.

GEDICHTET

VON

GEORG PHILIPP HARSDÖRFFER,

IN MUSIK GESETZT

VON

SIGMUND GOTTLIEB STADEN

NÜRNBERG 1644.

NEUE AUSGABE

MIT EINEM AUSGESETZTEN GENERALBASS NEBST KLAVIERAUSZUG VERSEHEN

VON

ROB. EITNER.

BERLIN 1881.

MONATSHEFTE FÜR MUSIKGESCHICHTE.

T. TRAUTWEIN.

4

Einleitung.

Der Verlust von Heinrich Schütz's Dafne, der ältesten deutschen Oper von dem Jahre 1627, ist oft genug beklagt worden, und doch war es bisher nicht gelungen, eine Arbeit gleichen Genres aus dieser Zeit zu entdecken, obgleich sich sicher annehmen liefs, dass die Deutschen der neuen Art Musik nicht teilnamlos zugesehen, sondern im Gegenteil nach Art der Deutschen sich das Fremde baldmöglichst angeeignet haben. Wenn es mit der deutschen Opernproduktion nicht recht vorwärts gehen wollte und noch lange hin nur einzelne Anläufe zu Tage traten, so hatte dies nicht nur in den religiös politischen Zeitverhältnissen des 17. Jahrhunderts seinen Grund, sondern auch und zwar hauptsächlich in dem Naturell der Deutschen. In der Beschaulichkeit der Kirchenmusik und in der gemütlichen Heiterkeit und Ausgelassenheit des Liedes fand der Deutsche sich selbst, und seine Meister standen an der Spitze aller Kunstleistungen.

Anders gestaltete sich das Verhältnis, als der dramatische Gesang seinen Einfluss auf alle Kunstformen auszudehnen begann, als die Cantate entstand, die Motette nach und nach zur Cantate sich umbildete und selbst der Choral dramatisirt wurde. In dieser Zeit gehen die musikalischen Leistungen der Deutschen gewaltig bergab und sogar das Lied geht ihnen dabei zum Teil verloren, musste sich wenigstens vollständig umgestalten, bis es in Mozart und Schubert wieder seine Auferstehung und den Triumph über alle übrigen Leistungen feierte. Die ältesten bekannten dramatischen Versuche der Deutschen, welche nicht im Dienste der italienischen Musik standen, sondern einen selbständigen Weg zu gehen versuchten, rühren von Reinhard Keiser her und fallen erst in die Zeit um 1692. Thatsächlich liegt uns aber erst aus dem Jahre 1697 die Partitur einer Keiser'schen Oper vor (Adonis, kgl. Bibl. Berlin, Ms. 11,480 in fol.). Alles übrige was wir sonst noch an

Opern nach dieser Zeit von Deutschen komponirt kennen, sind Nachbildungen der italienischen Oper, welche jegliche Spur von Deutschtum möglichst zu unterdrücken suchen und sich sclavisch in den Dienst der Italiener stellen. — Das ganze 18. Jahrhundert liefert dafür die bedenklichsten Beweise.

Nach diesen einleitenden Worten wird die Bedeutung des Fundes einer deutschen Oper oder Singspieles vom Jahre 1644 ins rechte Licht treten. Die Dr. F. Gehring'sche Auction und der hierzu abgefasste Katalog von Albert Cohn in Berlin machte mich auf dieselbe aufmerksam. Da sich der Druck der Partitur in einem literarischen Werke dieser Zeit befindet,[1]) so ist es erklärlich, dass sich derselbe den Forschungen der Historiker bisher entzogen hat, obgleich ich nachträglich finde, dass schon August Reifsmann in seiner Geschichte der Musik (München 1864, 2. Bd. pag. 159) das Singspiel beschreibt und Einzelnes daraus mitteilt; da sich aber das Reifsmann'sche Werk im Uebrigen nicht der Sympathie der Historiker erfreut, so ist auch dieser wichtige Fund unbeachtet geblieben.

Ich gebe die nachfolgende Partitur des ganzen Singspieles in 3 Akten — Handlungen — genau nach dem Originale und füge nur dem bezifferten Basse die einst von der Laute frei ausgeführte Begleitung hinzu, d. h. also den ausgesetzten Generalbass, den bereits Caccini in der Vorrede zu seiner Euridice, 1600, verlangt, indem er sagt: «die Anwendung der Mittelstimmen an gehöriger Stelle überlasse ich dem Urteil und der Kunst des Spielenden;»[2]) und auch Staden sagt: «den Grund (die Begleitung) dieser Musik führet eine Theorba durch und durch.»

Ein Vergleich zwischen der damaligen italienischen Oper, wie sie durch die Arbeiten eines Monteverde sich gestaltet hatten, mit dem vorliegenden Singspiele, lässt uns über das Vorbild in der Anlage, auch wenn es der Titel selbst nicht schon bezeichnete, keinen Zweifel. Wenn auch Staden's Vater das Sprichwort im Munde geführt haben soll: «Italiener nicht alles wissen, Deutsche auch etwas können», so erfüllt uns das stolze Wort

[1]) In Harsdörffer's Frauenzimmer-Gesprechspiele. 4. Theil, Nürnberg 1644.
[2]) Monatsh. 1881, pag. 14.

wohl mit Freude, dass es zu allen Zeiten Männer gegeben hat, welche die Ehre des Vaterlandes hoch hielten, doch in Betreff des dramatischen Gesanges blieb das Können weit hinter dem guten Willen zurück.

Harsdörffer's Bestrebungen gingen dahin: das Gute anderer Völker in Literatur, Kunst, Handwerk, Sitten und Gebräuchen auf deutschen Boden zu verpflanzen; ferner die deutsche Sprache fügsamer zu machen und mit Ausdrücken zu bereichern, sowie die Sucht der Deutschen zu bekämpfen, ihre Sprache mit Fremdwörtern zu überladen, zum behufe dessen er sich selbst nur deutscher Wörter bediente. Seine Sprachreinigung geht soweit, dass er auch das Wort Symphonie deutsch wiedergeben will und es mit «An- oder Gleichstimmung» übersetzt, sich aber doch gezwungen sieht, das Wort Symphonia einzuklammern, da er wohl mit Recht fürchtet, man könnte ihn nicht verstehen. Die Anlage des Textes zum Singspiele ist den italienischen Vorbildern getreu nachgebildet und bewegt sich sogar manchmal in Uebersetzungen. Staden folgt denselben Fufstapfen, soweit als es die äufsere Form gebietet. Im Uebrigen giebt er sich ganz und gar als Deutscher und beweist, dass das Dramatische, also hauptsächlich das Recitativ, welches der Italiener von vornherein so vorzüglich traf,[1]) dem Deutschen vorläufig etwas Unmögliches sei. Beim Italiener rollt das Recitativ wie der Redefluss dahin und das eigentlich musikalische Element, also das Melodische, bringt er sehr treffend nur hin und wieder bei besonders empfindungsvollen Worten an. Sogenannte Arien kommen bei ihm anfänglich nur selten vor und dann wählt er stets eine Textstelle, welche einen Ruhepunkt in der Handlung kennzeichnet, also betrachtenden oder moralisirenden Inhalt hat.

Der Deutsche kann sich dagegen musikalisch nicht anders als melodisch ausdrücken. Die Ansätze zum Recitativ lassen sich zwar überall erkennen, so im 1. Akt (Handlung), 2. Aufzug, besonders aber im 5. Aufzuge; auch in den folgenden Akten tritt das Bestreben, dem Italiener sein Recitativ nachzuahmen klar zu Tage, doch verlieren sich die Ansätze meist schon im 2. Takte in rhythmisch gegliederte Perioden mit melodischer Steigerung und Senkung,

[1]) Siehe den 1. Theil: die Oper, Publikation der Gesellschaft für Musikforschung für 1881. Partitur, Berlin bei T. Trautwein.

und verlaufen sich demnach fortwährend in den Charakter des Liedförmigen. Am liebsten greift Stade zum Strophenliede, welches also auf eine Melodie 3, 4 bis 6 Strophen absingt, und giebt dadurch am deutlichsten zu erkennen, wie wenig ihm das Wesen des dramatischen Gesanges zum Verständnis gelangt ist, denn es kann wohl keinen gröfseren Abstand geben als der dramatische Gesang dem Strophenliede gegenüber.

Trotzdem sind manche Scenen Staden besser geglückt als man erwarten sollte, so z. B. in der 2. Handlung der 6. Aufzug; auch der Waldgeist (der griechische Satyr) ist musikalisch treffend gezeichnet, und dies giebt uns den Beweis, dass sich dem Deutschen dies Feld weit eher erschlossen hätte, wenn er sich mit derselben Konsequenz wie der Italiener darauf verlegt hätte. Interessant ist auch der Vergleich mit der grofsen (Bravour-) Arie Monteverde's im Orfeo, 3. Akt (Seite 181 der neuen oben erwähnten Ausgabe) mit Staden's ähnlichem Versuche in der 3. Handlung, 3 Aufzug. Wie der Deutsche sich aber im Chor- und Instrumentalsatze der neuen Richtung schnell zurecht findet, und im Verhältnis zum Italiener, selbst Monteverde gegenüber, etwas weit Brauchbareres, musikalisch Wertvolleres und formell Abgerundetes schafft, dafür geben uns die kleinen hier vorkommenden Chor- und Instrumentalsätze treffliche Beweise und erwähne ich nur die Sätzchen am Ende des Singspiels.

Noch möchte ich der Frage begegnen, warum ich dies Singspiel nicht dem 2. Teil der Oper (Publikation) einverleibt habe? Der 2. Teil der Oper wird die 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts umfassen, in welcher Zeit die Italiener schon meisterhafte Arbeiten liefern, die sich zu dem vorliegenden Singspiel wie der Jüngling zum Kinde verhalten. So interessant und wertvoll auch die Staden'sche Arbeit ist, so wenig gehört sie als vereinzelter Versuch in die Reihenfolge von historisch geordneten Musterwerken.

Sigmund Gottlieb (Theophilus) Staden[1]) war 1607 in Nürnberg geboren und wurde nach dem Tode seines Vaters Johann

[1]) Nicht Stade, wie man vermuten sollte. Besonders der Vater, Johann, legt einen grofsen Wert auf die Rechtschreibung seines Namens und giebt ihn selbst auf Titeln mit lateinischem Wortlaute mit deutschen Lettern und deutscher Endung.

Staden im Jahre 1634 Nachfolger desselben als Organist an der Sebalduskirche daselbst; dort wirkte er bis znm Ende seines Lebens, welches im Jahre 1655 eintrat und wurde von seinen Mitbürgern und Zeitgenossen hoch geehrt und gerühmt. Sein Bildnis wurde zweimal durch den Stich bekannt gemacht. Gerber verzeichnet in seinen Lexica eine Anzahl seiner Druckwerke und ist wohl das bekannteste davon die im Jahre 1637 neu aufgelegte und vermehrte Ausgabe von H. L. Hafsler's «Kirchengesäng: Psalmen und geistliche Lieder.» [1])

Harsdörffer giebt in der Vorrede obigen Werkes dem Staden die Vornamen Johann Gottlieb und so nennt ihn auch Reifsmann in seiner Musikgeschichte. Nach den sorgfältigsten Untersuchungen bin ich aber zu dem Resultat gelangt, dass hier ein Druckfehler oder augenblicklicher Gedächtnisfehler von Seiten Harsdörffer's vorliegt, denn zu der Zeit trug kein anderer Musiker in Deutschland diesen Namen, der sich eines so bedeutenden Rufes erfreuen konnte; ferner soll Harsdörffer, nach Walther, in seinen *Deliciis philosophicis* und *Mathematicis Partis 3, Parte 5, Quaest. 18* desselben Staden's mit Ruhm gedacht, sich hier aber nur des Vornamens Theophilus bedient haben. Auch zeichnet im 5. Teile derselben Frauenzimmergespräche, S. 599, sich Staden selbst Sigmund Gottlieb. Harsdörffer war 1607, wie Staden, in Nürnberg geboren und daselbst in späterer Zeit Ratsherr, war also nicht nur Altersgenosse, sondern auch städtischer Amtsgenosse Staden's und ein Zweifel über die Autorschaft der Komposition des Singspiels Seelewig ist hiermit völlig ausgeschlossen. Hiernach ist sowohl im Reifsmann, als auch in meinem Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke (Berlin 1871 p. 186) der Name Johann Gottlieb Staden in Sigmund Gottlieb zu ändern und fallen hier auch die biographischen Notizen weg, die sich auf Johann Staden beziehen.

[1]) Siehe das chronologische Verz. der Werke H. L. Hassler's, Monatsh. V., Beilage, S. VII. Einige Lieder Staden's aus vorliegendem Druckwerk und eine Sammlung Gesänge sind hier am Ende verzeichnet.

Das Singspiel befindet sich am Ende folgenden Druckwerkes: Gesprechspiele, | So | Bey Teutschliebenden Gesellschaften an- und außzuführen, | Vierter Theil: | Samt einer Rede von dem Worte | Spiele. | Gefertiget | Durch einen Mitgenossen der hochlöblichen | Fruchtbringenden Gesellschaft. || Nürnberg, Gedruckt und verlegt bey Wolffgang Endtern. Im Jahre 1644.[1])

In sehr kleinem Queroctavformat. Der erste Teil, mit gleicher Jahreszahl, trägt die Bemerkung «und jetzund ausführlicher auf sechs Personen gerichtet, und mit einer neuen Zugabe gemehret,» doch scheint nur der erste Teil in zweiter Auflage vorzuliegen. Der Herausgeber und Verfasser ist nur im 1. Teil, Bogen Bij mit *G. P. H.* gezeichnet und ist dies der schon oft genannte Georg Philipp Harsdörffer. Der vierte Teil enthält aufser dem Singspiel, welches sich auf Seite 41—160 nur mit dem Textabdrucke, nebst vielen sehr hübsch gestochenen Abbildungen, und Seite 489—622 in Text und Musik (Partitur in recht schlechtem Typendrucke) befindet, sehr ausführlich gehaltene Gespräche, welche die Handlung fortwährend unterbrechen, Gedichte mit Musik, Theaterstücke, Anstandsregeln u. a. In der «Erinnerung,» Bl. C 8, sagt der Herausgeber: «Die Musikstücke, so in diesem und vorigen Werklein einverleibet, sind von dem hochberühmten und kunsterfahrenen Herrn Johann[2]) Gottlieb Staden, der zu endlicher Volkommenheit dieser Wissenschaften geboren scheinet, gesetzet worden; und ist nach Beurtheilung aller derer, die beigefügtes Waldgedicht angehöret, dergleichen, (was die Musik betriffet, ohne welche es ein todes Werk ist) in Teutschland noch nicht in Druck kommen, dass verhoffentlich die geringe Kupferarbeit (sic?) hierdurch sattsamlich ersetzet zu achten.»

Die Gespräche werden geführt von *Angelica von Keuschewitz*, eine adeliche Jungfrau, *Reymund Discretin*, ein gereister und belesener Student, *Julia von Freudenstein*, eine kluge Matrone, *Vespasian von Lustgau*, ein alter Hofmann, *Cassandra Schönlebin*, eine adeliche Jungfrau, *Degenwert von Ruhmeck*, ein verständiger und gelehrter Soldat.

---

[1]) Ein Exemplar besitzt auch die kgl. Bibl. in Berlin in der Abtheilung für Literatur Yz 4284a.

[2]) Druckfehler, soll Sigmund heifsen, siehe vorher.

Auf Seite 30 führen dieselben folgendes Gespräch, welches Bezug auf das nachfolgende Singspiel hat und für die damaligen Ansichten historisch von grofsem Wert sind.

Reymund. Aufser allem Zweifel ist die Behandlung der Freudenspiele bei der Jugend eine feine, wohlfruchtende Uebung: durch welche ihr Gedächtnis gestärket, die Aussprache und Mäfsigung der Stimme erlernet, die Höflichkeit in den Geberden angewöhnet, die Kühnheit frei und ungescheut zu reden erhalten und der Verstand geübet wird: Mafsen der zuhörenden Gemüter in volkreichen Zusammenkünften viel kräfteifriger beweget und erreget werden. Dieser sind nun, wie vorgedacht, dreierlei Arten: handelnde entweder von traurigen, frölichen oder Mittelgeschichten als Schäfereien nnd dergleichen. Von den beiden ersten lesen wir unterschiedliche in nnserer Sprache, von den letzten aber werden noch zur Zeit wenig gefunden, welche doch für die aller annehmlichsten und beweglichsten Schauspiele in dem Lande der Musik und Freudenspiele (wie *Balsac* Welschland nennet) genennet werden[1].

Degenwert. Mich bedunket, dass die aus dem Welschen gedolmetschten Schäfergedichte ihre Anmutigkeit ganz verlieren und wie die zarten Pflanzen, so vom feisten in ein dürres Erdreich gesetzet werden, nicht recht anschlagen, wie der verteutschte Aminta, der getrene Schäfer und andere, dessen Beispiele weisen können[2]), und scheinet, dass poetische Sachen nicht sollen in ungebundener Rede übertragen werden, mafsen ein grofser Unterschied zwischen dieser und jener Zierarten und Behandlungen.

Vespasian. Weil wir Teutsche nicht so zärtlich wie jene, ist unsere Sprache geschickter, tapfere Heldenthaten herauszustreichen, als weithergesuchte Liebesschwenke auszukünsteln.

Reymund. Ich will mich doch erkühnen darzuthun, wie auch solche Schäfereien unserer Zunge nicht unmöglich fallen, welche daher Waldgedicht genannt werden, weil sie als in Wäldern verhandelt, dargestellt und deswegen der Schauplatz mit allerhand Gemälden kostbarlich verändert und ausgeziert werden muss. Etliche nennen diese Art Strafspiele (Satyrica), wann nämlich allerhand Wald- und Berggeister eingeführt, spielweis allerlei Laster

[1]) L' Italie est le païs de la Musique et de la Comédie.

[2]) Il Pastor fido.

bestrafen. Weil aber diese meine geringe Arbeit nicht von törichten Liebesfantzen handelt, also habe ich sie überschrieben: Ein geistliches Waldgedicht. Und vermeine darinnen vorzustellen, wie der böse Feind den frommen Seelen auf vielerlei Wege nachtrachtet und wie selbe hinwiederum von dem Gewissen und dem Verstande durch Gottes Wort vom ewigen Unheil abgehalten werden.

Julia. Der Vortrag ist zu loben. Wie heifst aber ferner der Titel solches geistlichen Waldgedichtes?

Reymund. Wie sonsten andere Schriften von der vornehmsten Person den Namen haben, als Argenis, Eromena, Ariane, Dianea u. d. g., so habe ich auch dieses Werklein genennet: Seelewig. Verstehend die ewige Seele, gleichwie man sagt: Hedwig, Ludwig, Brunschwig oder Brynswig; diese Endung will Dr. M. Luther vom *Weichen* herleiten, und schreibet: Hettwig oder Hartwig sei so viel als der Ort, da der Vater hinweichet; Ludwig eine Freistatt, da die Leute hinweichen; Brunswig, da Brynno oder Brenne hinweichet. Dann wie wir in anderen Sachen uns bemühen unsere Sprache zu bereichern, oder vielmehr in Darzählung ihres Reichtums, die fremden Münzen (als dieses Landes unbekannt) ausschiefsen, so mögen wir auch die uns gemeine deutungslose Wörter sondern, und unsere einheimische verstandmächtige Namen wieder hervorbringen. In der ganzen hlg. Schrift ist kein Namen, welcher nicht einen nachdrücklichen Verstand und seine Ursache hat. Würde also den Hebräern so übel als uns angestanden haben, ihre Kinder von unbekannten Sachen zu benamsen.

Angelica. Wie heifsen aber die anderen Personen?

Reymund. Der Verstand ist vorgestellt unter dem Namen: Herzigild.

Cassandra. Nach dem Namen Machtild, Hermangild u. d. g. vielleicht zu verstehen, dass das Herz, aus dessen Schatz wir Gutes und Böses hervorbringen, am meisten gelten soll.

Reymund. Drittens ist die Sinnlichkeit oder die Sinne bedeutet unter dem Namen: Sinnigunda.

Degenwert. Gleichwie man sagt: Adelgund, Kunigunda u. d. g. und lautet gleichsam der Sinne Kundigung; gestalt allhier die äufserlichen Sinne verstanden werden.

Reymund. Die drei Nimfen haben zu einer Zuchtmeisterin das Gewissen, benamst: Gwissulda.

Julia. Verstehend die Huld oder Gunst des Gewissens. Dieser Zuchtmeisterin Gebote setzen wir aus den Augen und streiten mit Schwert und Brand für die Religion, als ob solche ohne Gottesfurcht bestehen könnte. Was Blindheit? Man will des Höchsten Ehre mit des Krieges Schand- und Lasterleben befördern![1])

Reymund. Ferner ist der Kunstkitzel fürwitziger Wissenschaften eingeführet unter der Person eines Hirten, tragend den Namen Künsteling.

Vespasian. Als dem vermeinte Kunst gelingen soll.

Reymund. Der andere Hirt heifst Reichimut.

Angelica. Das Gut macht Mut, sagt man, der wird vielleicht den Reichtum mit grofser Macht rühren.

Reymund. Der dritte Hirt oder Schäfer ist genannt Ehrelob.

Cassandra. Weil die Ehre und Würde niemals der Lobsprecher ermangeln.

Reymund. Die drei Hirten angestellt von dem Satyro oder Waldgeist, genannt Trügewalt, die Seelewig betrüglicher Weise zu Fall bringen.

Degenwert. Weil der böse Feind diesen Namen gemäfs gewaltig ist zu betrügen durch falsche Wissenschaften, Reichtum und Ehre, als ein Fürst dieser Welt und ein Lügner von Anbeginn. Diese Endung «walt» gleichet dem Nennwort «Wald,» von welchem herkommet Sebald, als See den Wald, oder See bald, der zu früher Jahreszeit sehet: Wilibald, der viel Gewalt hat: Walburg, der Gewalt über die Burg hat.[2]) Diese und dergleichen Namen sind viel schicklicher zu den deutschen Gedichten, als *Phylis,* die (wie es ein Unberichter verstanden) viel ist Stelle, die gerne stielt, *Clorinde,* die klare Rinden hat, *Celadon,* ein Gesell vom Thon u. d. g.

Reymund. Folget dann zu Ende einer jeden Handlung ein Chor der Hirten, der Nimfen und der Engel. Diese Personen alle singen, und lässt sich hinter dem Vorhang dazu hören ein Saitenspiel (die Stimme so viel lieblicher zu machen) allermafsen bei den Italienern dergleichen nicht ungewohnt ist.

Angelica. Solchergestalt möcht dieses Waldgedicht wohl ein Singspiel heifsen.

Degenwert. Oder auch ein Spielgesang.

---

[1]) Hat Bezug auf den noch währenden 30jährigen Krieg. Der Herausg.

[2]) Vide Luther in nominibus propriis.

Angelica. Ist denn nicht gleich so viel Spielgesang und Gesangspiel?

Degenwert. Nein, denn das letzte Wort die Grund-Deutung führet, das Vorwort bemerket die Unterschied. Ist nun das Spiel von einem Gesange, oder bestehet im singen, mag es solcher Form nach ein Spielgesang benamset werden, bestehet aber der Gesang in dem Spiele, so muss es Singspiel heifsen.

Cassandra. Nach dieser Meinung werden viel von unseren Gesprächspielen gründlicher Spielgespräche heifsen können, weil vielmals mehr auf des Gespräches Nutzen, als des Spieles Belusten abgesehen wird.

Reymund. Es soll auch ein Gesprächspiel werden, wann Jungfrau Angelica geruhen wollte aus jedem Anfzuge, die ich nach der Ordnung singen und auf der Laute werde hören lassen, etwas zu merken; Herr Vespasian ein dazu schickliches Sinnbild erfinden; Frau Julia die Lehre daraus zu sagen; Herr Degeuwert von der Reimkunst etwas erwähnen und Jungfrau Cassandra ihr Urteil von der Musik fällen, oder, was sonst jedem beizntrageu belieben wird, einzuschalten.

Julia. Wir wollen alles so viel möglich beobachten».

Hierauf folgt der Abdruck des Singspiels ohne Musik, mit erklärenden und unterhaltenden Gesprächen unterbrochen (Seite 41 bis 160). Die Musik befindet sich erst auf Seite 489—622 und ist hier der Text gegen den ersten Abdruck oft wesentlich geändert. Bei bedeutenden Varianten gebe ich beide Lesarten, sonst wählte ich die mir besser scheinende. Ob hier Staden die Aenderungen, die freilich oft in Druckfehler auslaufen, gemacht hat, möchte ich fast annehmen, obgleich die Arbeit doch durch Harsdörffer's Hand gegangen ist. Um die Unkosten des Plattenstichs zu ermäfsigen, habe ich die Strophen, welche auf dieselbe Melodie zu singen sind und im Original sich unter derselben befinden, an das Ende des Notenstichs gebracht und mit Typendruck herstellen lassen.

Im Uebrigen gebe ich die Partitur originalgetreu, soweit es bei den vielen Druckfehlern überhaupt möglich ist. Harsdörffer sagt selbst in der Vorrede zum 5. Teil (23): «die Druckfehler wird der vernünftige Leser leichtlich entschuldigen, da der Verfasser selbe so genau zu beobachten nicht Zeit hat.» Bei zweifelhaften Stellen gebe ich das Original in der Anmerkung; alle übrigen Fehler dagegen habe ich stillschweigend als selbstverständlich verbessert.

(Titel des Originales vor der Partitur, Seite 489):

Das Geistliche Waldgedicht,

oder

Freudenspiel,

genant

SEELEWIG.

Gesangweis

auf

Italianische Art

gesetzet.

Die Stimmen der Personen.

3 Discant oder Oberstimmen.	Seelewig Sinnigunda Herzigilda	Nymfen und Schäferin.
2 Alt oder hohe Stimmen . .	Gwissulda eine Matrone. Künsteling	Schäfer.
2 Tenor oder mittel Stimmen	Ehrelob Reichimut	
1 Bass oder Grundstimme	Trügewalt, der Satyrus oder Waldgeist.	
Instrumente	3 Geigen. 3 Flöten. 3 Schalmeyen. 1 grobes Horn.	

Den Grund dieser Musik führet eine Theorba durch und durch.

An-oder Gleichstimmung (Symphonia)

mit Geigen hinter dem Vorhang.

(Violino I.)
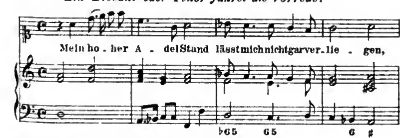
(Violino II.)
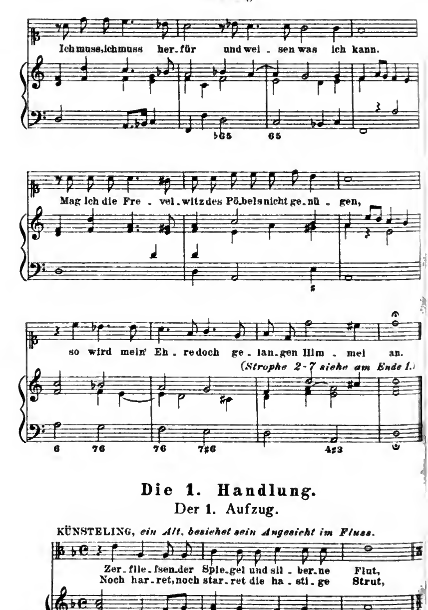
Klavierauszug und der ausgesetzte bezifferte Bass des Originals.

(Prolog.)

Die Musik oder die Singkunst.

Ein Discant oder Tenor führet die Vorrede.





Die 1. Handlung.

Der 1. Aufzug.

KÜNSTELING, *ein Alt, besiehet sein Angesicht im Fluss.*

Zer-flie-ssen-der Spie-gel und sil - ber-ne Flut,
Noch har-ret, noch star-ret die ha - sti - ge Strut,

ie - ge nun dei - ne stolz wal - len - de Wel - len, wel - che die
wei - send mein An - ge - sicht un - ter der Hel - len. Ob nun viel

6 ♯ ♮6

Win - de mit Be - ben er - hei - len, und wandre ge -
Strö - me sich häu - fen und schwel - len, mein Bildnis hier

6 ♯

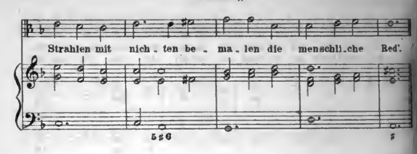
mächlich mit min - de - rem Mut. Bei hie - si - gem Lande, am
dannoch im Laufen be - ruht!

langsam

76 5♮6

kies - li - chen Strande be - ste - hets und geht, doch mö - gen die

6 56
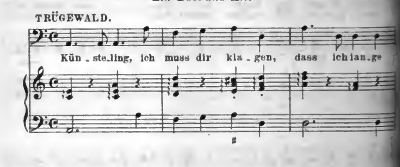


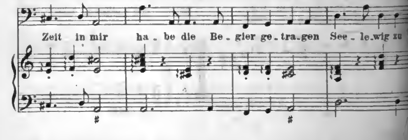
Zweiter Aufzug.
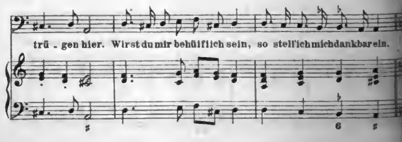
TRÜGEWALD und KÜNSTELING.

Ein Bass und Alt.
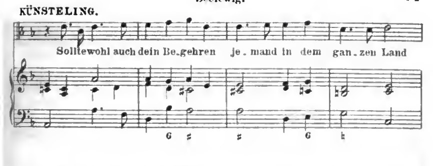
TRÜGEWALD.

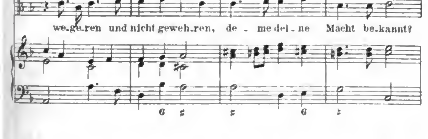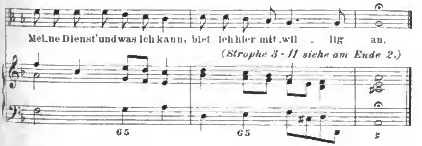










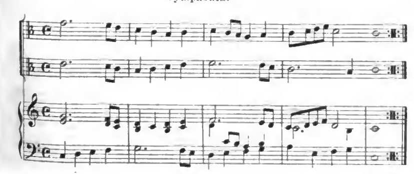




Dritter Aufzug

führen 2 Schalmeyen.

Symphonia.



EHRELOB und REICHIMUT *betrachten zu Abendzeit ihren Schatten.*

EHRELOB.

Der Schatten gröfsert sich, umrei_send mein Ge_ _stalt.

6 76

REICHIMUT.

Es ist der Son_nenwerk, so dunkel schwarz ge_ _malt.

(Die übrigen Verse siehe am Ende.)

6 6

Vierter Aufzug.

SEELEWIG und SINNIGUNDA.

Symphonia mit Geigen.

(2 Geigen.)
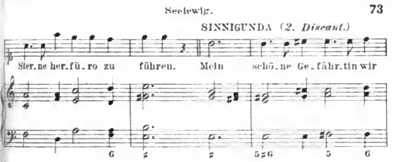
SEELEWIG.
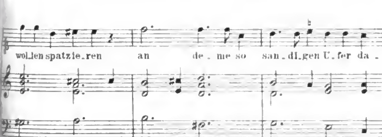
Die gül_de_ne Son_ne schwebt ü_ber dem Meer, der leuch_ten_des
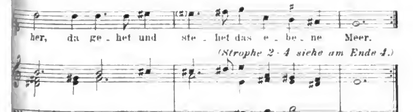
der sil_ber_ne Mond... be_gin_net das Heer

5 6

SINNIGUNDA *(2. Discant.)*
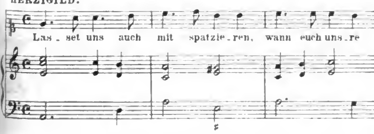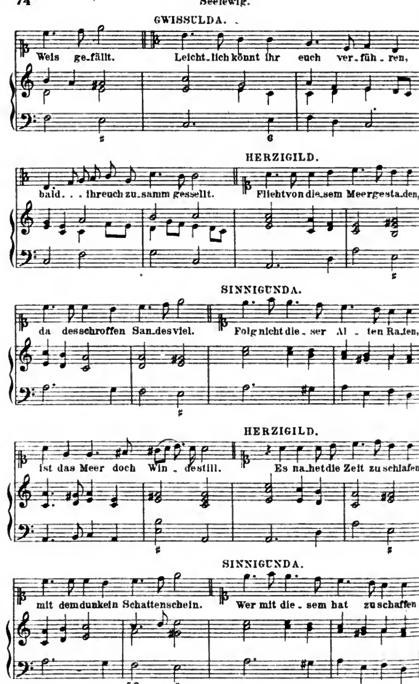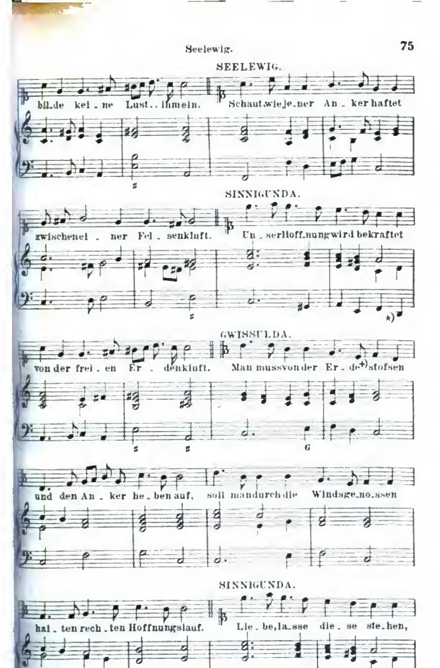






Fünfter Aufzug.

HERZIGILD, GWISSULDA, SINNIGUNDA und SEELEWIG.

HERZIGILD.




GWISSULDA.
Weis ge_fällt.
Leicht_lich könnt ihr euch ver_füh_ren,
bald... ihreuch zu_samm gesellt.
HERZIGILD.
Flieht von die_sem Meergesta_den,
SINNIGUNDA.
da des schroffen San_des viel.
Folg nicht die_ser Al_ten Ra_ten,
HERZIGILD.
ist das Meer doch Win_destill.
Es na_het die Zeit zu schlafen
SINNIGUNDA.
mit dem dunkeln Schattenschein.
Wer mit die_sem hat zu schaffen
6
56



*) h statt d. +) Nämlich dem Ufer, Strande.

HERZIGILD.
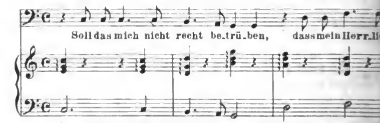
machdich von der Zucht jetzt frei. We_gert*) ihr mit uns zu ge_hen,

Trompete oder grobes Horn.
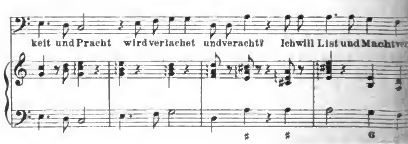
so begeg_net euch die Reu. *(Sie wenden sich.)*

Sechster Aufzug.
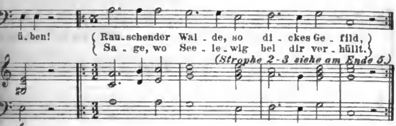
TRÜGEWALD allein.



(Auch der Generalbass ist hier ohne Taktstriche notirt.)



*) *Begehrt.*



Zu Anfang der zweiten Handlung.

(Prolog.)

KÜNSTELING, EHRELOB und REICHIMUT, à 3.

CHOR der HIRTEN, hinter dem Vorhang.

KÜNSTELING.

Es ist ein grofse Lust, mit klu - ger Hin - ter_list,

dem Pö - bel un - bewusst, sein ste - tig aus - ge - rüst.
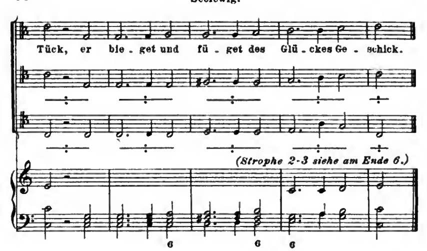
KÜNSTELING.

Es wen - det und blen - det manch trüg - li - cher

*) EHRELOB.
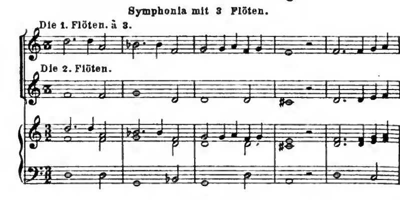
*) REICHIMUT.
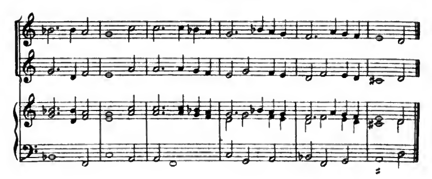
*) *Schlüssel fehlt.*



Die zweite Handlung.

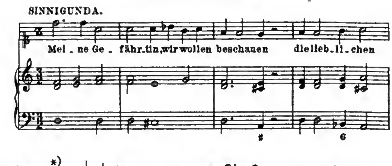
Symphonia mit 3 Flöten.

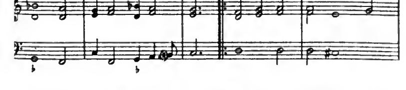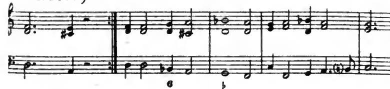




Der erste Aufzug.

SINNIGUNDA und SEELEWIG.
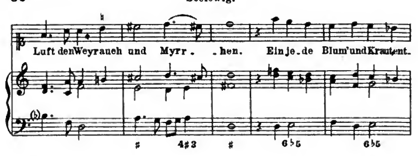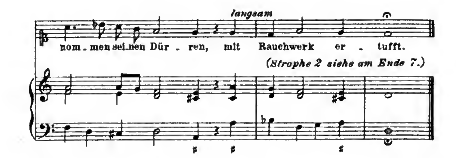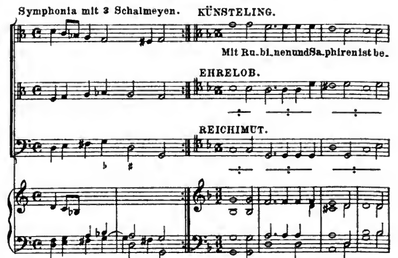








*) *Orig. b statt a.*
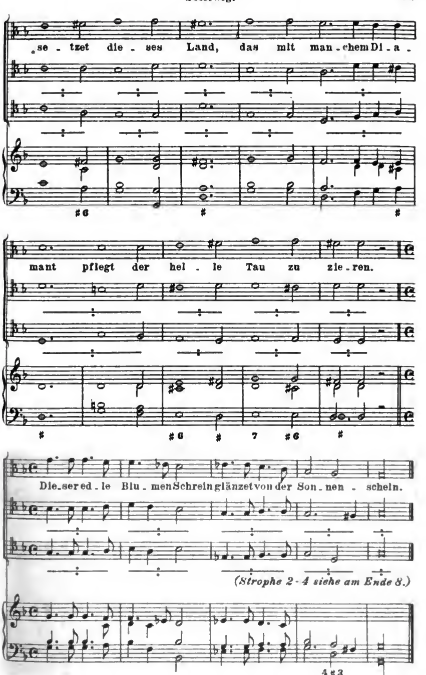




Der zweite Aufzug.
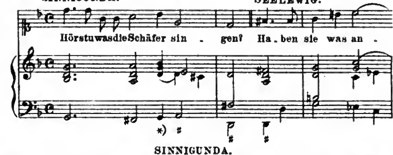
EHRELOB, KÜNSTELING und REICHIMUT *singen von ferne, sich den Nymfen nähernd.*
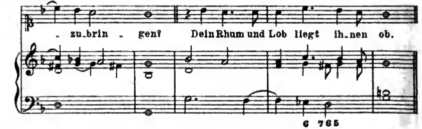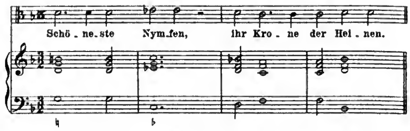



se - tzet die - ses Land, das mit man - chem Di - a -
mant pflegt der hel - le Tau zu zie - ren.
Die - ser ed - le Blu - men Schrein glänzet von der Son - nen - schein.
(Strophe 2 - 4 siehe am Ende 8.)

Der dritte Aufzug.

SINNIGUNDA, SEELEWIG, KÜNSTELING, EHRELOB, REICHIMUT.
GWISSULDA und HERZIGILD *hinter den Bäumen verborgen.*
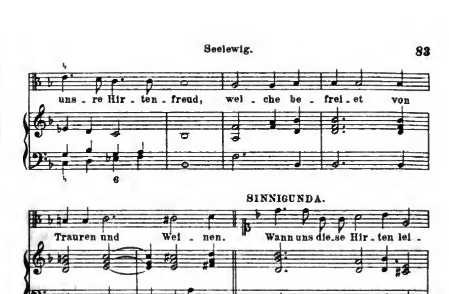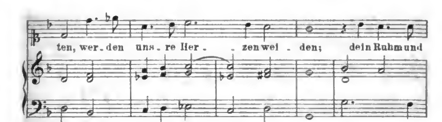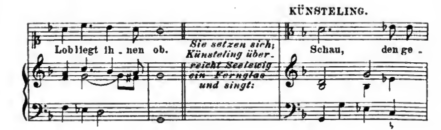






fliehet, fliehet Ein - samkeit, lie.bet, lie - bet

*) *Orig. b statt g.*







brannten Thon, den sonst der Wind zerstäubt, ist durch die schar - fe
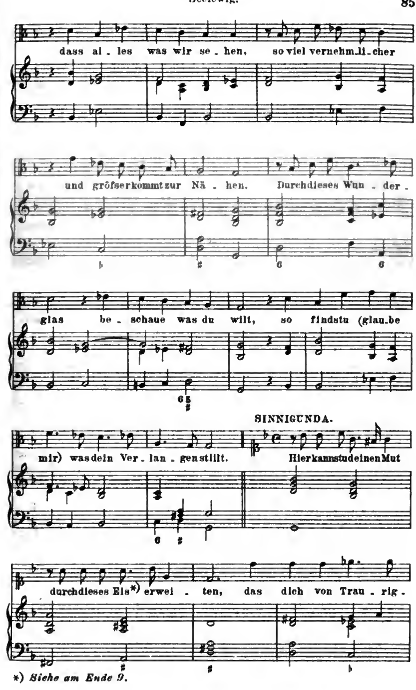
Glut so mei_ster_lich be_täubt, dasser sich hat vereint

und wil_lich kön_nen fliefsen, - als wie das zar_te Wachs;

ja, denKrystallzu giefsen, die Kunst sich un_ternimmt.

Dasbrech_li_che Me_tall (be_run_det mei_ster_lich) bringt

auf den Mit_tel_fall der Au_gen Strah_len Glanz,
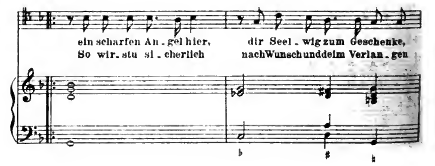


*) Siehe am Ende 9.

keit zu Freu - den kann be - glei - ten.

EHRELOB.

Wil - tu bei die - sem Fluss ver - trei - ben dei - ne Zeit,

so nimm von mei - ner Hand alls wae ich dir be - reit:



mit ei - ner schwanken Rut, eim An - biss und Ge - sen - ke.
viel fürst - li - che Ge - richt an dei - nem An - gel han - gen,
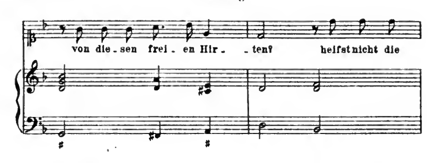
Wenn du nur em - si - glich auf ho - he Fel - sen steigst
doch muss dein Un - ge - duld nicht bringen bö - sen Rat,

und von den Klip - pen ab dich zu dem Was - ser
dass du nicht leicht ver - lässt dir so be - lieb - ten
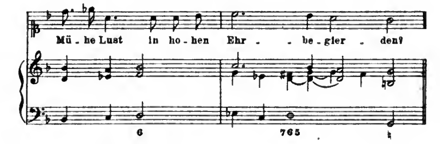
4♯3

SINNIGUNDA.
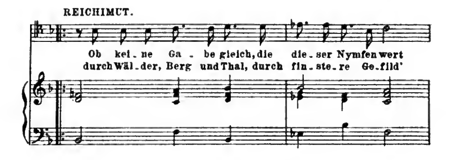
neigst.
Pfad.
Ge - spiel, was dun - ket dich
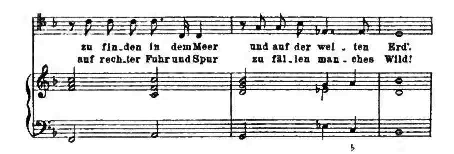


von die_sen frei_en Hir_ten?
heifst nicht die
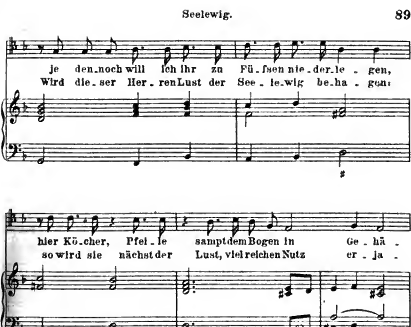


Mü_he Lust in ho_hen Ehr_be_gier_den?
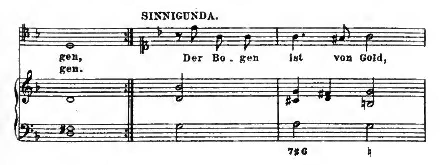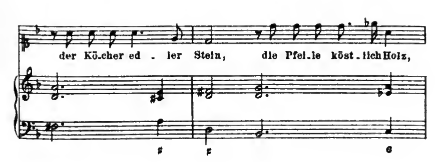


REICHIMUT.
Ob kei_ne Ga_be gleich, die die_ser Nymfen wert
durch Wäl_der, Berg und Thal, durch fin_ste_re Ge_fild'
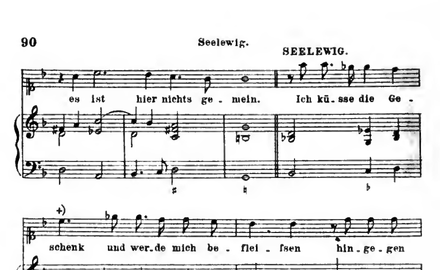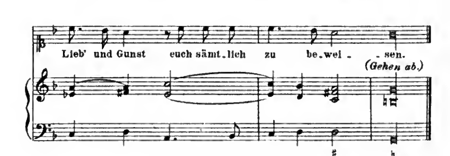


zu fin_den in dem Meer und auf der wei_ten Erd'.
auf rech_ter Fuhr und Spur zu fäl_len man_ches Wild!


je den.noch will ich ihr zu Fü.ſsen nie.der.le . gen,
Wird die.ser Her.ren Lust der See . le.wig be.ha . gen:
hier Kö.cher, Pfei . le samptdem Bogen in Ge . hä .
so wird sie nächst der Lust, viel reichen Nutz er . ja .


SINNIGUNDA.
gen,
gen.
Der Bo . gen ist von Gold,
7#6

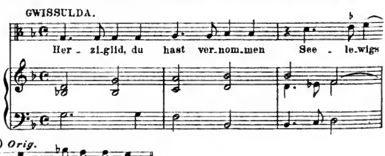

der Kö.cher ed . ler Stein, die Pfei.le köst.lich Holz,



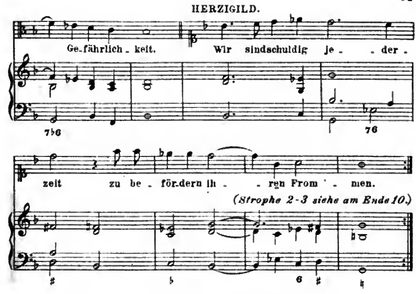


Der vierte Aufzug.

GWISSULDA und HERZIGILD *kommen hinter den Bäumen hervor.*

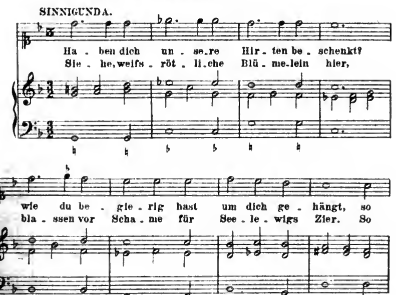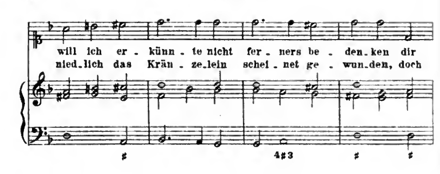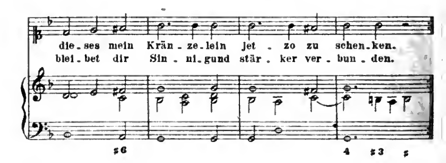






Der fünfte Aufzug.
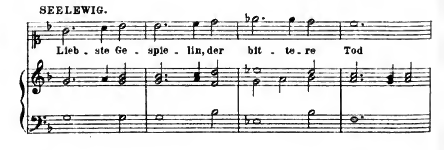
SINNIGUNDA. SEELEWIG ***hat ihre von den Hirten empfangenen Geschenke um sich gehangen.***
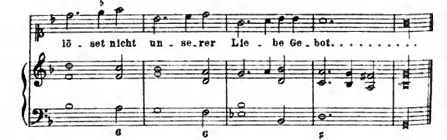



will ich er - künn - te nicht fer - ners be - den - ken dir
nied - lich das Krän - ze - lein schei - net ge - wun - den, doch
♯ 4♯3 ♯ ♯


die - ses mein Krän - ze - lein jet - zo zu schen - ken.
blei - bet dir Sin - ni - gund stär - ker ver - bun - den.
♯6 4 ♯3 ♯

SEELEWIG.
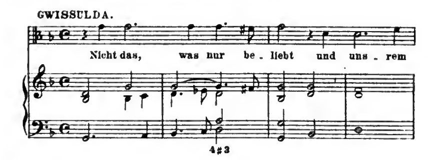

Lieb - ste Ge - spie - lin, der bit - te - re Tod
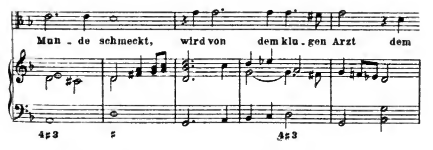

lö - set nicht un - se - rer Lie - be Ge - bot. . . . .
6 6 ♯
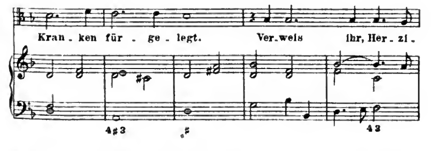
Der sechste Aufzug.
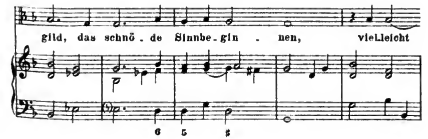
GWISSULDA, HERZIGILD, SEELEWIG und SINNIGUNDA *bei zweien verdorrten ineinander gewundenen Bäumen.*
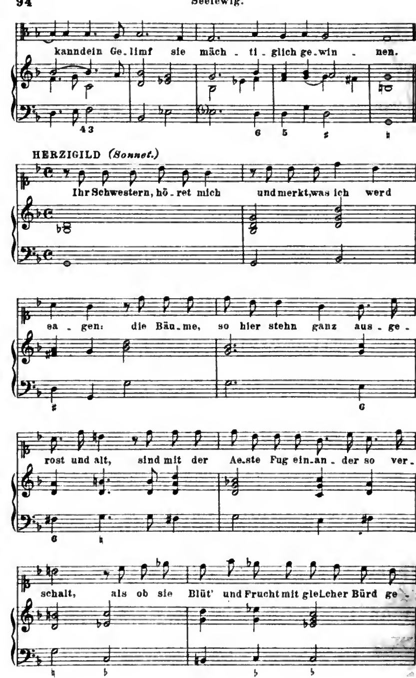
GWISSULDA.
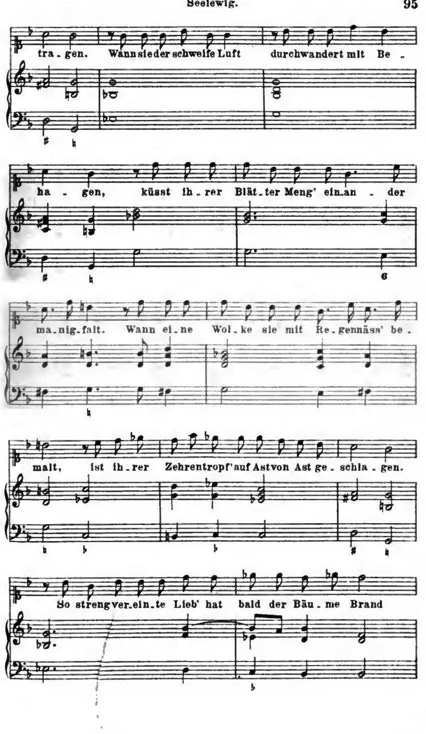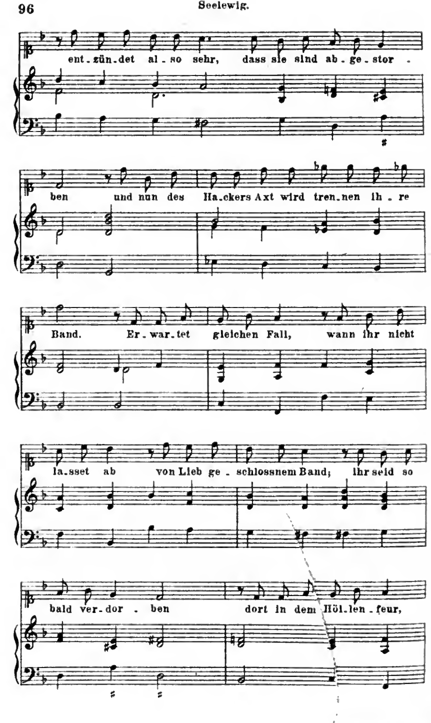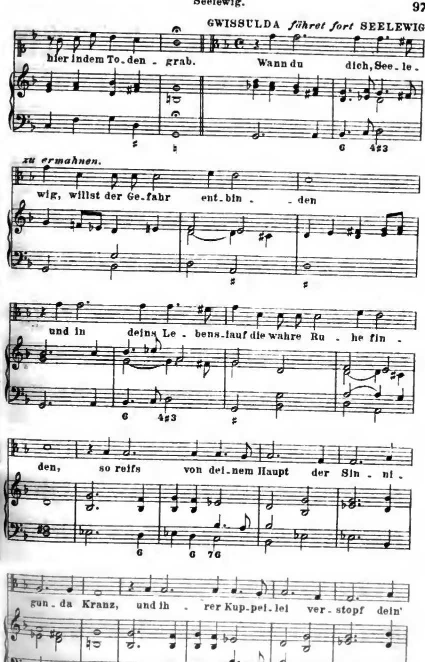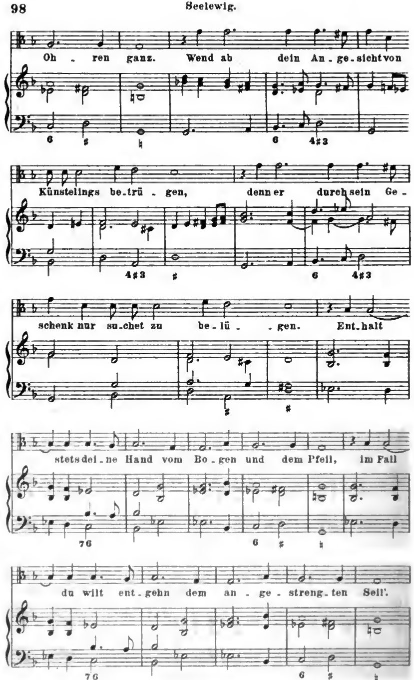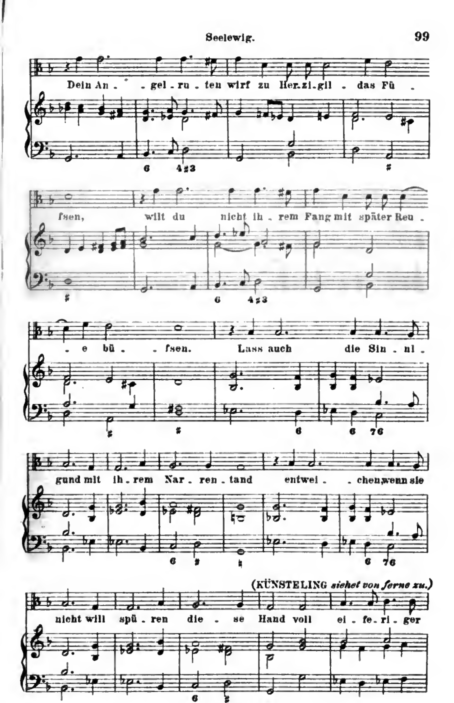









kanndein Ge_limf sie mäch _ ti _ glich ge_win _ nen.
HERZIGILD (Sonnet.)
Ihr Schwestern, hö_ret mich und merkt, was ich werd
sa _ gen: die Bäu_me, so hier stehn ganz aus _ ge _
rost und alt, sind mit der Ae.ste Fug ein_an _ der so ver_
schalt, als ob sie Blüt' und Frucht mit gleicher Bürd ge_
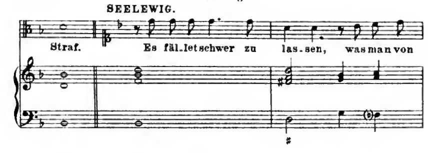

tra - gen. Wann sie der schweife Luft durchwandert mit Be -
ha - gen, küsst ih - rer Blät - ter Meng' ein an - der
ma nig falt. Wann ei - ne Wol - ke sie mit Re - gennäss' be -
malt, ist ih - rer Zehrentropf' auf Ast von Ast ge - schla - gen.
So streng ver ein te Lieb' hat bald der Bäu - me Brand
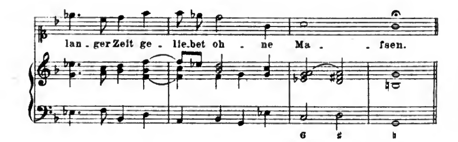

ent.zün.det al.so sehr, dass sie sind ab.ge.stor.
ben und nun des Ha.ckers Axt wird tren.nen ih.re
Band. Er.war.tet gleichen Fall, wann ihr nicht
la.sset ab von Lieb ge.schlossnem Band; ihr seid so
bald ver.dor.ben dort in dem Höl.len.feur,


GWISSULDA *fähret fort* SEELEWIG
hier indem To-den - grab.
Wann du dich, See-le-
zu ermahnen.
wig, willst der Ge-fahr ent-bin - - den
und in deins Le - bens-lauf die wahre Ru - he fin -
den, so reifs von dei-nem Haupt der Sin - ni -
gun-da Kranz, und ih - rer Kup-pel-lei ver-stopf dein'
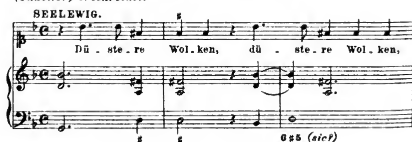

Oh - ren ganz. Wend ab dein An - ge - sicht von
Künstelings be - trü - gen, denn er durch sein Ge -
schenk nur su - chet zu be - lü - - gen. Ent - halt
stets dei - ne Hand vom Bo - gen und dem Pfeil, im Fall
du wilt ent - gehn dem an - ge - streng - ten Seil.
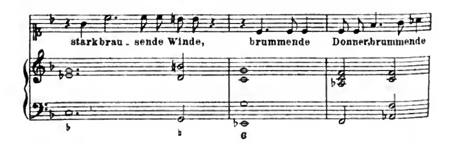

Dein An - gel - ru - ten wirf zu Her-zi-gil - das Fü -
fsen, wilt du nicht ih - rem Fang mit später Reu -
- e bü - - fsen. Lass auch die Sin - ni -
gund mit ih - rem Nar - ren - tand entwei - - chen,wenn sie
(KÜNSTELING siehet von ferne zu.)
nicht will spü - ren die - se Hand voll ei - fe - ri - ger
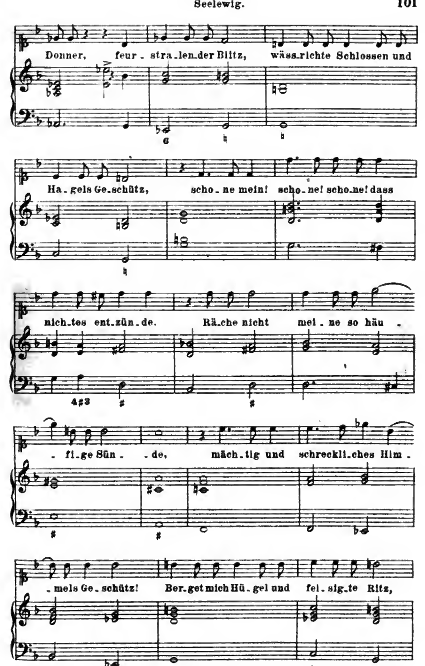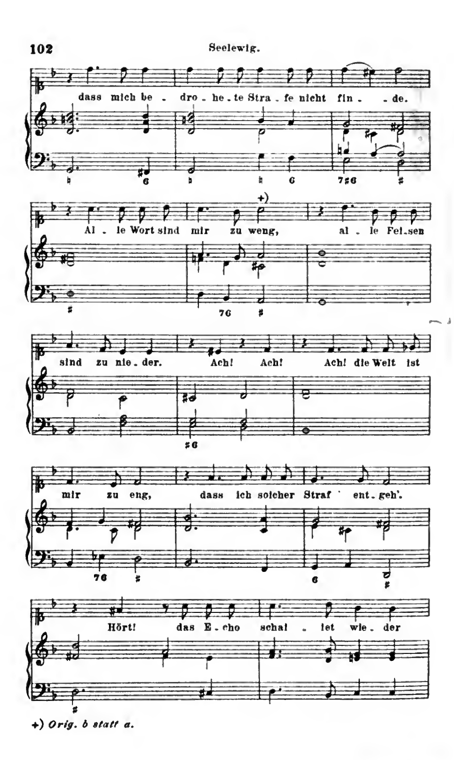




SINNIGUNDA *entläuft*, GWISSULDA *und* HERZIGILD *gehen ihr nach*. SEELEWIG *will unter den Bäumen schlafen, wird aber von einem Wetter (Unwetter) erschrecket.*






Donner, feur - stra - len der Blitz, wäss-richte Schlossen und
Ha - gels Ge - schütz, scho - ne mein! scho - ne! scho - ne! dass
nich - tes ent - zün - de. Rä - che nicht mei - ne so häu -
- fi - ge Sün - - de, mäch - tig und schreckli - ches Him -
- mels Ge - schütz! Ber - get mich Hü - gel und fel - sig - te Ritz,



+) *Orig. b statt a.*

mei - nem Weh, ach, ach, Weh, ach, Weh!

CHOR der NYMFEN.

SEELEWIG.
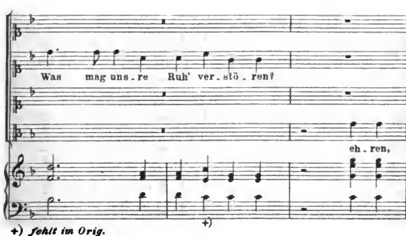
Was kann un - sern Sinn be - trü - ben?

SINNIGUNDA.

HERZIGILD.

ECHO.

lie - ben,



+) fehlt im Orig.
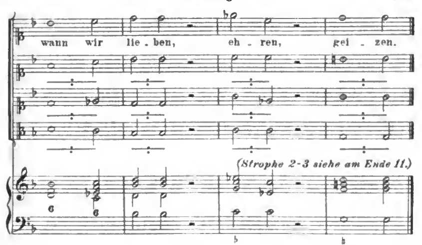
Was pflegt un - ser Herz zu rei - zen?

gei - zen,

Das heifst mit den Eu - len bei - zen, lau - fen nach der

Ei - tel - keit und er - ei - len ei - tel Leid,

4 3



Die dritte Handlung.

„Symphonia vor den ersten Aufzug mit drei Pomparten oder Fagotten."

Der erste Aufzug.

TRÜGEWALD, KÜNSTELING, REICHIMUT und EHRELOB.

TRÜGEWALD.

Ist sie so bald wen - dig wor - den?

KÜNSTELING.

Ich hab al - les selbst ge-hört und ge - se - hen durch die He-cken. Glau-bet ihr nicht mei - nen Wor - ten?

EHRELOB.

Hat sie sich denn nicht ge-wehrt?

KÜNSTELING.
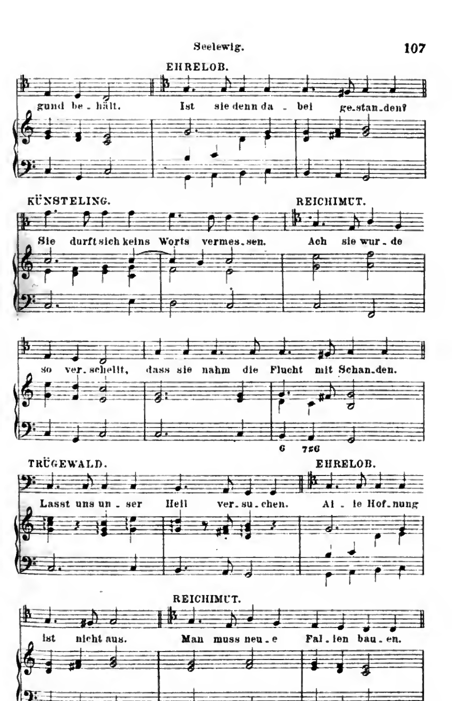
Ih - re Kraft wollt nichts er-kle - cken.

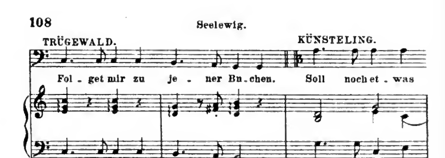
TRÜGEWALD.
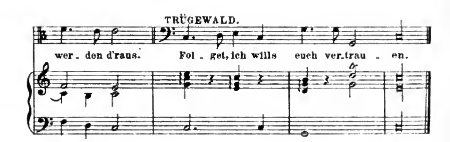
Glau - bet, sie wirds bald ver-ges-sen,

REICHIMUT.

wenn sie Sin-ni -
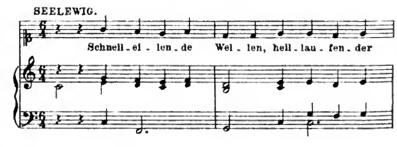

EHRELOB.
gund be - hält.
Ist sie denn da - bei ge-stan-den?
KÜNSTELING.
Sie durft sich keins Worts vermes-sen.
REICHIMUT.
Ach sie wur - de
so ver-schellt, dass sie nahm die Flucht mit Schan-den.
6 7#6
TRÜGEWALD.
Lasst uns un - ser Heil ver-su-chen.
EHRELOB.
Al - le Hof-nung
ist nicht aus.
REICHIMUT.
Man muss neu - e Fal - len bau - en.





Der zweite Aufzug.

SEELEWIG ***sitzt an dem Fluse und singt.***



Fluss, har - re nun in die - sen Au - en,

lass mich lang Be - trüb - te tau - en.*) Mein'

häu - fi - ge Zeh - ren, meins Her - zens Ver - druss

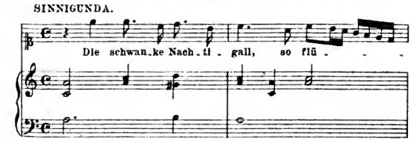
will ich dir nun an - ver - trau - - - - en.

(Strophe 2-4 siehe am Ende 12.)
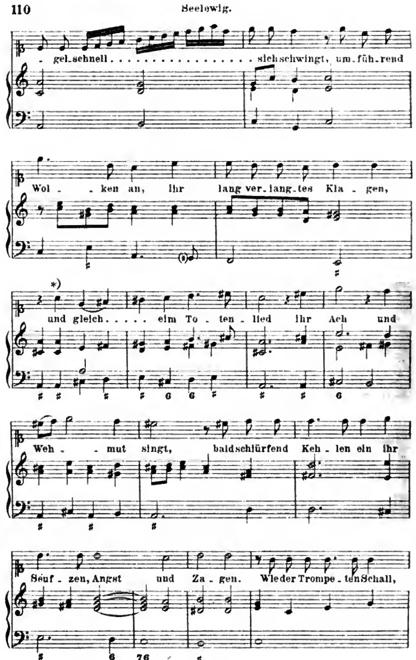
Der dritte Aufzug.

SEELEWIG *sitzet an dem Flusse.* SINNIGUNDA *singet im Herbei-gehen diese Klingreimen über das Gesang einer Nachtigall.*
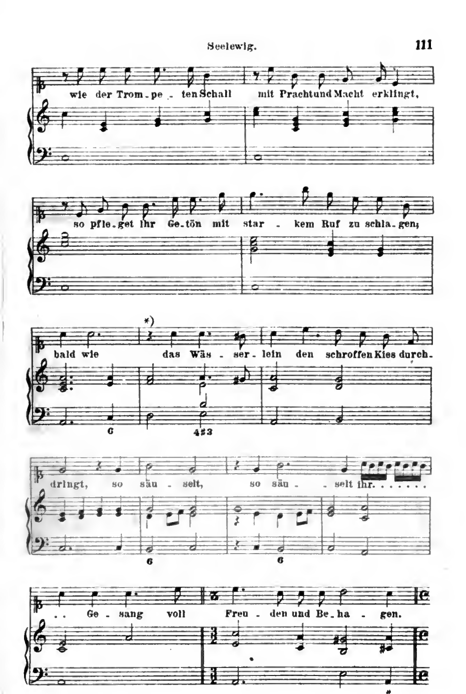
SINNIGUNDA.
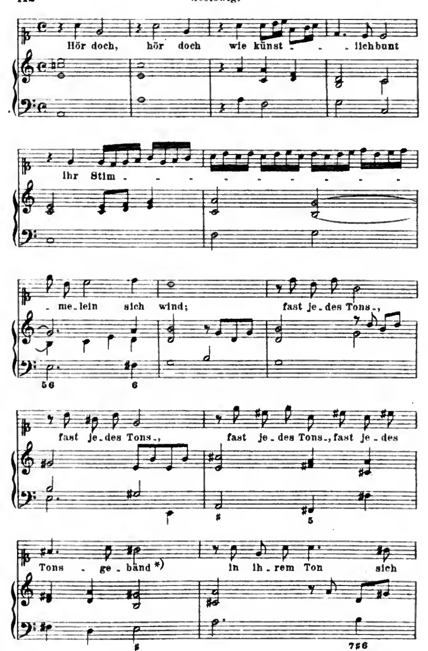


*) *Im Textabdruck: „harre, lass dich jetzt betauen."*
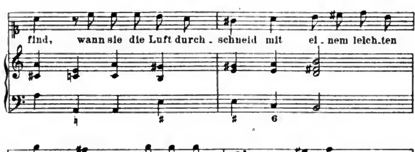


*) *Siehe am Ende 13.*
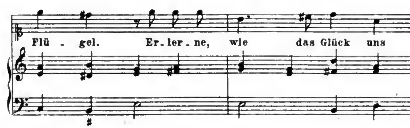


*) *Pause fehlt im Orig.*



*) „oder Reimarten" nach Seite 131.
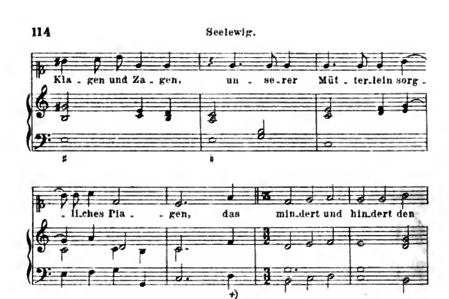




wei - nen ma - - - chen kann und bald in ei - nem

7♯6

Blick uns la - chet wie - der an. So wir dem Un - hold - mut nicht

han - gen lan - ge Zü - gel. See - le - wig, has - se das
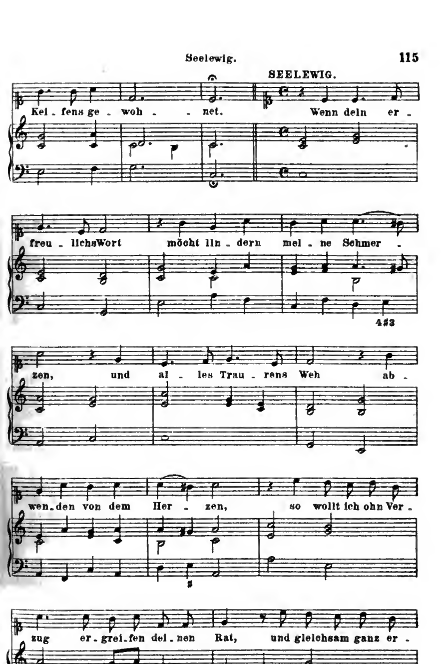


fröh - li - chen Mut; ver - ach - te die flüch.tig und
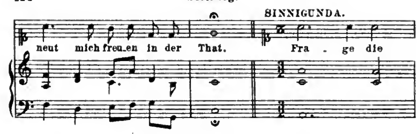
nich - ti - ge Zucht, wel - che sie schnur - risch und

mür - risch ge - gro - net: Al - te sind Kü - fens und

+) *Orig. c statt d.*



*) *Orig. e statt f.*
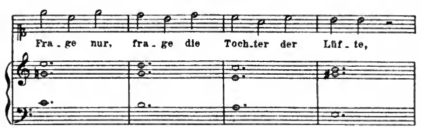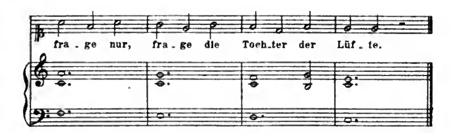


Bäu - me, be - fra - ge die Wäl_der, fra - ge die

blu - mich_ten Au - en und Fel_der, ob du nicht

schö - ner seist, wenn du viel lachst, o - der mit
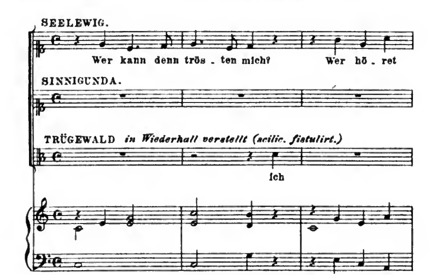
Wei - nen nur seuf - zest und achst?
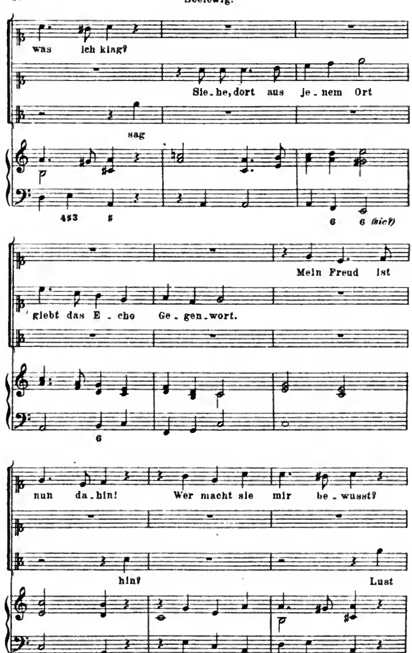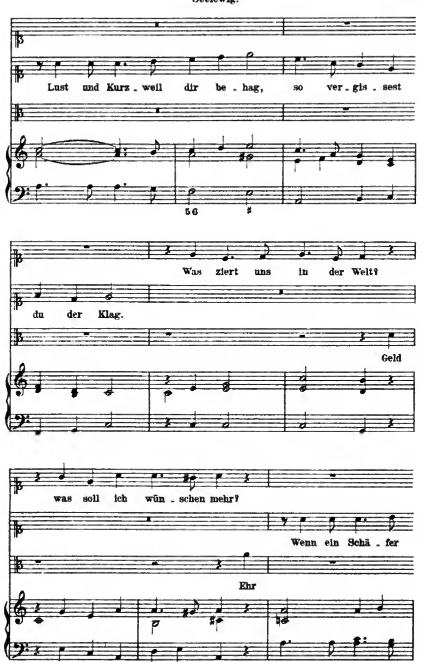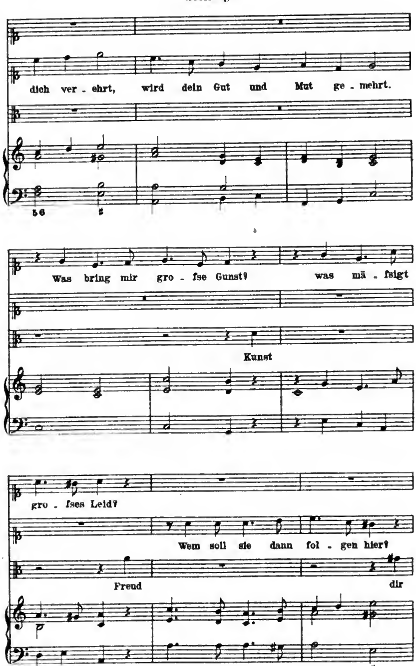




Der vierte Aufzug.

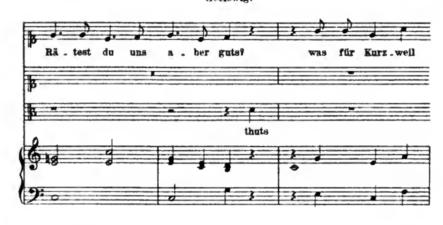
SEELEWIG, TRÜGEWALD *verstellet in den Wiederhall,* SINNIGUNDA.
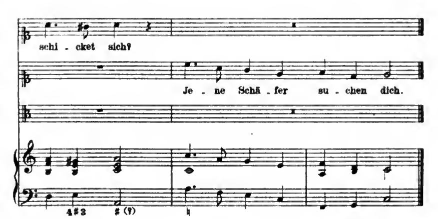



was ich klag?
Sie-he, dort aus je-nem Ort
sag
4♯3 ♯ 6 6 (sic?)
Mein Freud ist
giebt das E-cho Ge-gen-wort.
6
nun da-hin! Wer macht sie mir be-wusst?
hin?
Lust
4♯3 ♯


Lust und Kurz - weil dir be - hag, so ver - gis - sest
56
du der Klag.
Was ziert uns in der Welt?
Geld
was soll ich wün - schen mehr?
Wenn ein Schä - fer
Ehr
4 ♯3


dich ver - ehrt, wird dein Gut und Mut ge - mehrt.
56
Was bring mir gro - fse Gunst? was mä - fsigt
Kunst
gro - fses Leid?
Wem soll sie dann fol - gen hier?
Freud
dir
4 ♯3





Der fünfte Aufzug.

KÜNSTELING, REICHIMUT, EHRELOB, SEELEWIG und SINNIGUNDA.

KÜNSTELING *redet gegen die Schäfer im Herausgehen.*



Sa - chen, das setz' ich in das Werk, ich

kanns am be - sten ma - chen und lei - sten was er
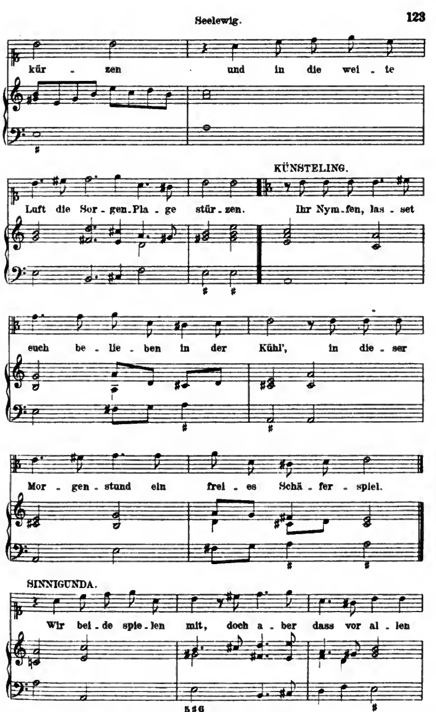
will. Drum tret ich vor - ne her, ihr bei - de
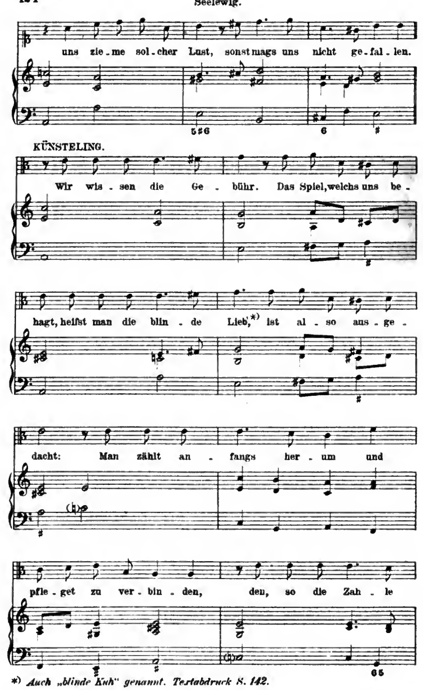
fol - get mir, ist sein und mein Be - gehr.

65
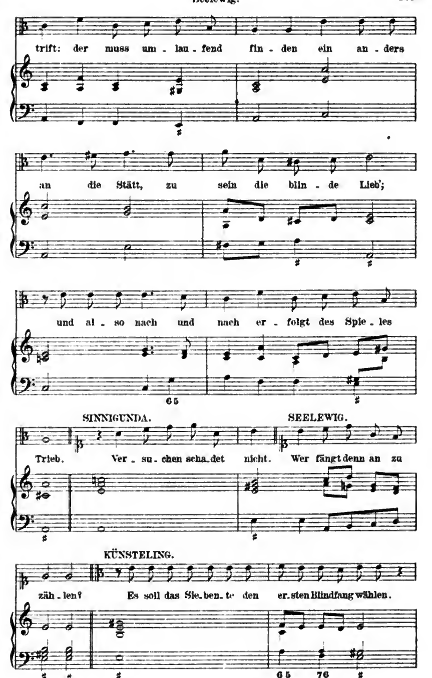
SINNIGUNDA.
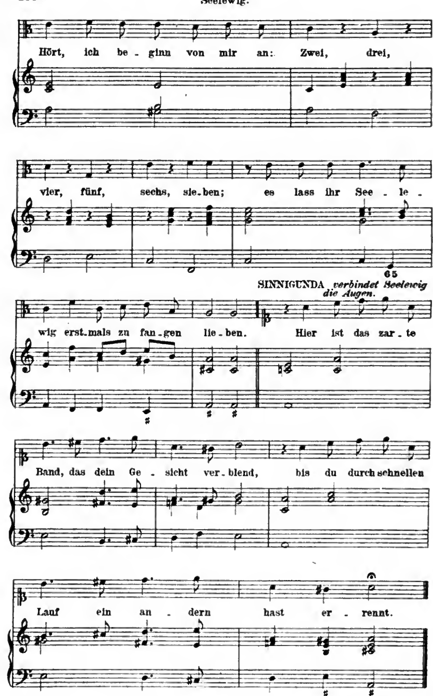
Mit die - ser Schä - fer - zunft lass uns die Zeit ver -


kür - zen und in die wei - te
KÜNSTELING.
Luft die Sor - gen.Pla - ge stür - zen. Ihr Nym-fen, las - set
euch be - lie - ben in der Kühl', in die - ser
Mor - gen - stund ein frei - es Schä - fer - spiel.
SINNIGUNDA.
Wir bei - de spie - len mit, doch a - ber dass vor al - len
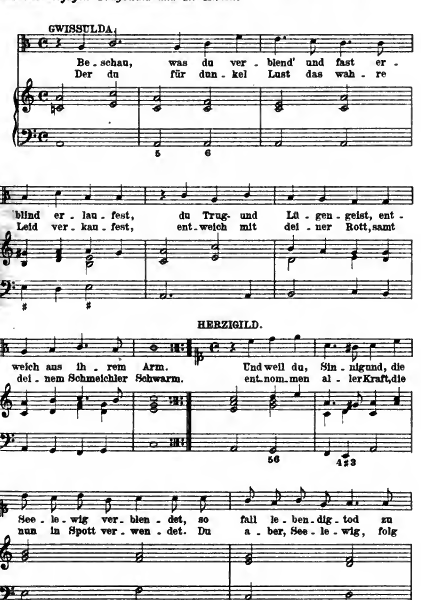


*) *Auch „blinde Kuh" genannt. Textabdruck S. 142.*


trift: der muss um - lau - fend fin - den ein an - ders
an die Stätt, zu sein die blin - de Lieb';
und al - so nach und nach er - folgt des Spie - les
SINNIGUNDA.
SEELEWIG.
Trieb. Ver - su - chen scha - det nicht. Wer fängt denn an zu
KÜNSTELING.
zäh - len? Es soll das Sie - ben - te den er - sten Blindfang wählen.

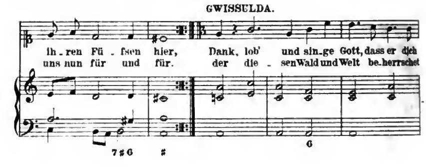

Hört, ich be - ginn von mir an: Zwei, drei,
vier, fünf, sechs, sie - ben; es lass ihr See - le -
65
SINNIGUNDA verbindet Seelewig die Augen.
wig erst - mals zu fan - gen lie - ben. Hier ist das zar - te
Band, das dein Ge - sicht ver - blend, bis du durch schnellen
Lauf ein an - dern hast er - rennt.
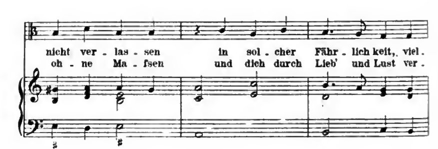
Der sechste Aufzug.

TRÜGEWALD, *hinter einer Hecke verborgen,* GWISSULDA *sitzt unter einem anderen Baume und liegt* HERZIGILD *in ihrem Schoſs. Indem nun* SEELEWIG *vermeinet sie laufe den Hirten nach, lässt sich Trügewald gerne von ihr fangen. Indem läuft Herzigild und Gwissulda herzu, reiſsen der Seelewig das Band vom Gesicht und verjagen Trügewald und die Hirten.*
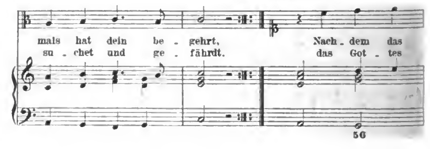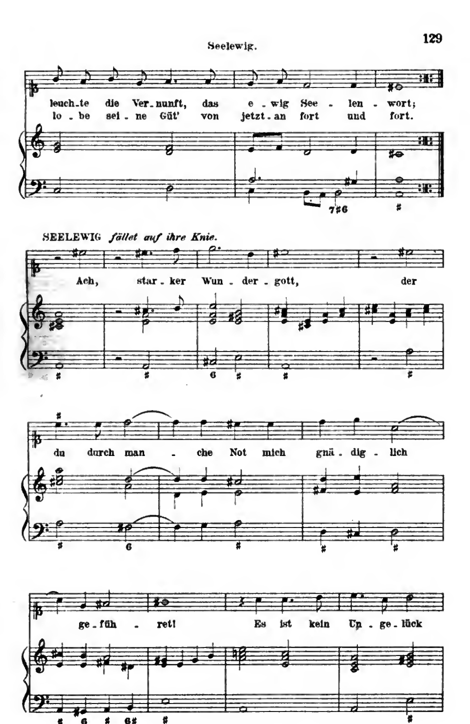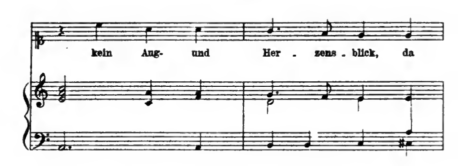








HERZIGILD.
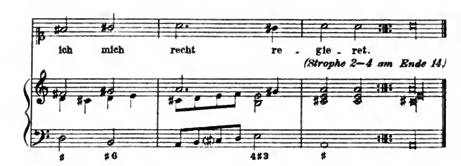


ei - tle Thun aus dei - nen Au - gen wei - chet, be -
Gna - den - hand zu dir vom Him - mel nei - get, drum
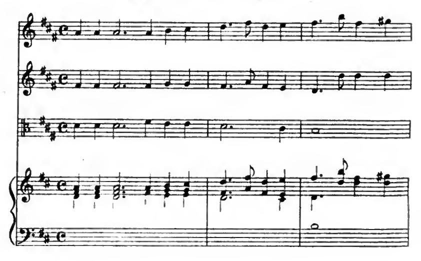


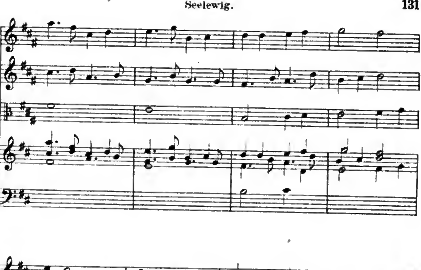
leuch-te die Ver-nunft, das e-wig See-len-wort;
lo-be sei-ne Güt' von jetzt-an fort und fort.
7♯6
SEELEWIG fället auf ihre Knie.
Ach, star-ker Wun-der-gott, der
du durch man-che Not mich gnä-dig-lich
ge-füh-ret! Es ist kein Un-ge-lück

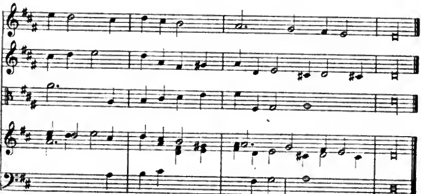




SYMPHONIA MIT VIOLEN.







CHOR der ENGEL.

Nun jauch-zet ihr Hei - li - gen, tö - net und

sin - get, nun lo - bet den Höch - sten, Dank -
op - fer ihm brin - get, wel - cher bufs - thrä - nen - de
See - len er - löst und her - zig - lich tröst.
(Strophe 2—3 am Ende 15.)

Der MALKUNST *Beschluss- Gesang an die Zuhörer.*

Ist die Lie - bes - treu nun - mehr ganz er - kal - tet?

will das Kunst - ge - sang oh - ne mich auf - prach - ten?

6 5

und das Reim - ge - dicht mei - ner nicht mehr ach - ten?

♯ ♯

ist das Schwe - ster - band un - ter uns ver - al - ten?

(Strophe 2–6 am Ende 16.)

6♯5

ENDE.

Textabdruck und Anmerkungen.

1.

2. Es hat von dieser Welt der Engel-Chor erschallet:
   Danach bei Gottes Volk ward ich in seinem Wort,
   dass der Posaunen Ruf nur durch die Lüfte wallet
   und ohne Schwertesstreich obsieget manchem Ort.

3. Der Harfen Wunderklang dem bösen Geiste wehret,
   ward Trost und Dankens voll in Fährlichkeit und Not[1])
   dem Abendopfer gleich, dadurch man hat geehret
   mit süfsem Lobgeruch den ewig grofsen Gott.

4. Noch hat sich nach der Zeit die Missvernunft gefunden
   und von des Tempels Thür entziehend mit Gewalt.
   Ich wurd der Knechtin gleich mit Ueppigkeit gebunden,
   dass nach und nach mit mir die Gottes-Lieb erkalt.

5. Dann ob mein Kunstgeschmuck wurd eine Zeit bereichet,
   so gar dass ich mit Ziel und Grenzen wurd umschrenkt.
   Doch hört man zu der Zeit wie ferne davon weichet,
   der, so nach seinem Kopf mit Grillwerk mich beschenkt.

(Cassandra bemerkt hierzu im Textabdruck S. 43: «Das muss zu verstehen sein von Verbesserung der Kunstregeln der Musik, welche heut zu Tage von gar wenig Meistern beobachtet werden; wie die neuen Gesang- und Liederbücher überflüssig bezeugen.»

6. Die schweren Fesselband sind mir jetzt abgefallen.
   Mein Freiheit leitet mich zu Gottes Lob und Ehr
   und zu des Nächsten Lieb. Ich lasse hier erschallen
   ein geistliches Gedicht ohn eitlen Ruhm und Ehr.

---

[1]) Im Textabdruck Seite 42 heifst z. B. dieser Vers:
«und ware Trostes voll in Fährlichkeit und Noht;»

7. Hört nun, so euch beliebt, wie schön mit mir vermählet
die freie Reimenkunst, die so verliebt in mich,
dass sie mein Selbstwort heifst; von meinem Geist beselet
mein Spiel, mein Herz, mein Schatz, ja selbst mein ander Ich.

2.

Trügewald: Ach, sie pflegt nicht zu verweilen,
wann ich oft an einem Ort
sie gedenke zu ereilen,
ihr zu sagen nur ein Wort.
Wirstu mir behülflich sein,
so stell' ich mich dankbar ein.

Künsteling: Kannst du sie dann nicht bezwingen
etwa in der Einsamkeit?
oder sie mit List umringen,
reden sich hält bei der Weid'? [1])
Ich will leisten was ich kann,
wie geziemt ein Freundes Mann.

Trügewald: Die Gwissulda sie begleitet [2])
von der zarten Jugend an,
und die Nymfen so verleitet,
dass sie fliehet meine Bahn.
Wirstu mir behülflich sein,
so stell' ich mich dankbar ein.

Künsteling: Sinnigunda, als ich wähne,
(wann Gwissulda liegt zu Ruh')
soll zu Haus in ihrer Heine [3])
reden oft das Beste zu.
Was ich dabei leisten kann,
biet' ich freund- und willig an.

Trügewald: Möchstu sie mit Liebe zähmen
durch dein viel und manche Kunst:

---

[1]) heifst im Textabdruck:
wann sie sich hält bei der Weid'?

[2]) Unter den Noten: bekleidet.

[3]) Im Textabdruck: «sollte selbsten in den Heinen», dazu ist der Wortlaut des 1. Verses: «Sinnigunda wollt ich meinen».

wollt ich dein Gestalt annehmen
und dann kühlen meine Brunst. [1])
Wirstu mir etc.

Künsteling: Sinnigunda soll uns dienen,
ihr beliebt der Hirten Freud,
wann die Felder sich begrünen
sucht sie Lust und Fröhlichkeit.
Was du mir befiehlest an,
will ich leisten wie ichs kann.

Trügewald: Willst mir aber überlassen,
was du in der Sach erhältst,
weil mich alle Nymfen hassen
und du jeder wohlgefällst.
Wirstu mir etc.

Künsteling: Trügewald, du sollst erfahren,
das, was ich erjagen werd',
in dem Fallstrick' oder Garen
soll dir alles sein verehrt.
Ich will leisten was ich kann,
als ein Freund und Biedermann.

Trügewald: Dieses hat mir auch versprochen
Ehrelob und Reichimut:
Also wird an ihr gerochen
durch den Fall der Uebermut. [2])
Hilfst mir zu den Händelein,
werd ich allzeit dankbar sein.

(Gehen ab.)

3.

Ehrelob: Die Sonne bildet mich durch ihre heifse Strahlen,
Reichimut: Dann so beginnt die Luft mit Finsternis zu pralen. [3])
Ehrelob: Schau, wie weit unvermerkt der lange Schatten streift.

---

[1]) Im Textabdruck: «und mir rauben ihre Gunst.»

[2]) Im Textabdruck:
«Also wird bald sein gerochen
Seelewigs Stolz und Uebermut.»

[3]) Textabdruck: «zu malen.»

Reichmut: Und weiset, wie der Tag zum Untergehen schweift.
Ehrelob: Das ist das wahre Mahl der hellen Sonnen Gnade,
Reichmut: Es ist das Nachtebild der Finsternissen Pfade.
Ehrelob: Mein' Ehr dem Schatten gleicht, der uns uns selbsten weist.
Reichmut: Der Reichtum ist die Sonn', aus der der Schatten fleufst.
Ehrelob: Der Sonnen schnelle Pferd' jetzt in das Meer sich senken,
lass uns, was Trügewald versprochen, auch gedenken.
Reichmut: Die braunlicht' Abendzeit weist, dass es heut zu spat,
es wird der nächste Tag uns bringen guten Rat.
Ehrelob: Was wir gewesen sind, noch sein und sollen werden,
das zeigt die Nichtigkeit des Schattens auf der Erden.[1])
(Gehen ab.)

4.

Seelewig: Beschaue die schneckichten Muschel allhier,
ihr rundlich gebundne gewundene Zier,
mit welcher Neptunus sich pfleget zu gürten!
Sinnigunda: Erlerne wie vielmals auch unter den Hirten
und unter den Schäfern in niedrigem Stand'
sich finde Belusten und hoher Verstand.[2])
Seelewig: Betrachte dort ferne den spitzigen Mast,
dess Segel durch Senkung des Ankeres Rast,
die Wogen der Wellen verglichen erliegen.
Sinnigunda: Sieh, liebe Gefährtin, wie soll uns gegnügen
das stetige Hoffen, so man nicht erfährt,
als wäre das Glück den Verzagten beschert.
Seelewig: Was Wunder! die Sonne beflammet das Meer,
sie rötet so brünstig das Wasser so sehr,
sie streiget und neiget die ruhigen Wellen.

[1]) Diese 2 Verse des Ehrelob fehlen im Textabdruck (S. 64) und befinden sich erst als Moral auf S. 65 von Julia gesprochen. Hier befindet sich auch der Satz ausgesprochen. «Die Musik soll sich nicht allzeit nach dem Gehör richten, sondern nach den grundrichtigen Kunstregeln: denn alles, was der Kunst gemäfs ist, wird von dem Ohr für richtig geprüfet; aber nicht alles was dem Ohr angenehm, ist auch für kunstrichtig zu halten.»

[2]) Textabdruck: «auch wohne Belusten und hoher Verstand.»

Sinnigunda: Und solcher Gestalte beginnets zu hellen,
wann uns die süfsbrünstige Liebe behitzt
und uns mit schmerzlieblichen Flammen erhitzt.

5.

NB. Die Schlussverse unter den Noten haben eine andere Stellung und teilweise anderen Wortlaut. Sie heifsen:

«Rauschender Walde, so tüfftig verhült,
Birge nicht Seelewig in dem Gefüld.»

2. Soll sich meinr Gewalt entziehen,
die, so wohnt in meinem Reich,
und mich achten für so feig,
dass ich selbst sie lass entfliehen?
Rauschende Wälder und finsters Gefild,
Saget, wo Seelewig lieget verhüllt.

Unter den Noten heifsen diese beiden Verse:
«Rauschende strauche, mit schatten umhüllt,
Berget nicht Seelewig in dem Gefüld.»

3. Was sich find in diesem Walde,
soll auch billich weltlich sein.
wie dann mir obliegt allein,
dass als Herr ich daroh halte.
Aestichte Stauden und schattigs Gefild,
Saget, wo Seelewig ruhet verhüllt.

Unter den Noten dagegen:
«Straufsigte Thäler mit Hecken verhüllt,
Berget nicht Seelewig in dem Gefüld.»

NB. Im Textabdruck folgen unter anderen noch folgende Bemerkungen über den letzten Aufzug:

«Die vier trochäischen Reimzeilen werden mit zweien dactylischen geschlossen.»

«Diese Musik ist nach Art der Lieder gesetzt, und in den dreien Gesetzen gleich wiederholet.»

6.

NB. Die zwei letzten Verse heifsen im Textabdruck:
«Es wenden und blenden die trüglichen Tück',
oft fügen und biegen sie Glückes Geschick.»

2. Es hat ein grofsen Last
und angefesselts Leid,
der so rings umgefasst
mit Einfalt jederzeit.
Es wendet und blendet manch trüglicher Tück,
er bieget und füget des Glückes Geschick.

3. Einfalt ist fast verlacht
bei dieser klugen Welt,
die wankt durch Vorbedacht
in dunklem Gezelt.
Es wendet etc.

NB. Im Textabdruck sind die Varianten bedeutend.

7.

NB. Die erste Strophe hat im Textabdruck die Randbemerkung: «ist abgesehen aus dem Ronsard, 2. Bd. am 286. Blatt.» (Ronsard war ein französischer Dichter.) Strophe 2 lautet:

Sinnigunda: Diesen befärbten zu sondrem Gefallen,
die munteren Vögelein schweben allhier,
lassen die Zünglein und Stimmlein schallen,
lustig die heiteren Wolken durchwallen
und preisen der Blümelein ruchbare Zier.

Seelewig: Es ist der Sonnen Kraft, so dieses alles wirkt
mit kräftigen Strahlen,
die köst- und künstlich alls beschmelzen und bemalen
in diesem Bezirk.

8.

2. Lasst uns in den matten Schatten
singen in der Morgenstund,
singen mit erfreutem Mund
und die Vögel um uns laden.

Jeder lobe seine Lieb'
aus befreitem Herzenstrieb'.

3. Lasst uns williglich bekennen,
dass hierbei die schönste Blum',
aller Welt und Felder Ruhm,
sei die Seelewig zu nennen.
Lobet sie mit gleichem Schall
über andre Blümlein all.

4. Wann die helle Sonne taget,
wann der Vogel lieblich singt,
wann uns heitere Luft umringt,
und der Blumenruch behaget,
so gedenke Seelewig,
alles woll belusten dich.

9.

*) Im Textabdruck heifst es:
«durch dieses Eifs' erweiten, das durch beliebten Lust vom Trauren kan ableiten.»

Bei dem Worte *Eifs'* befindet sich am Rande die Anmerkung «*La glace*»; der Verfasser meint also unter «Eifs» ein geschliffenes Augenglas, da ihm aber das einsilbige Wort «Glas» nicht genügte, so griff er, die Unbehülflichkeit der damaligen deutschen Sprache recht bezeichnend, zu dem französischen Worte «la glace» und übersetzt es mit «Eifs».

Ueber den dritten Aufzug heifst es im Textabdruck S. 101: «Die Musik ist künstlicher gesetzet, als ich sagen kan: Künsteling singet mit sanfter Stimme, Ehrelob mit hohem und prächtigem, Reichimut mit gierigem und eilendem Ton.»

10.

Gwissulda: Ich ermahne sie mit Weinen,
dass sie Sinnigunda meid.
Herzigilda: Ob wirs gut gleich mit ihr meinen,
so dankt sie mit Hass und Neid.
Gwissulda: Auf nun, lass uns nach ihr eilen,
eh sie sonst zu Schanden wird.
Herzigilda: Leichtlich wird sie sein verführt,
wann wir kurze Zeit verweilen.

Ueber die Musik heifst es in der Anmerkung, S. 103: ‹In der Musik, so hier traurig- und mitleidigen Ton führet, klingt es wol, und wird von vielen noch zur Zeit gebrauchet.›

11.

2. Was bringt grofser Herren Raten? Schaden.
   Was giebt Wissen uns zu Lohn? den Hohn.
   Was mag unser Herz genügen? Lügen.
      Also pfleget zu betrügen,
      wann die edel Eitelkeit[1])
      hinterlässt, anstatt der Freud',
      eitel Schaden, Hohn und Lügen.
3. Was ist hoher Fürsten Gunst? Ein Dunst.
   Was ist der Sauff- und Fresser Lust? Ein Wust.
   Und der so stolzen Krieger Macht? Ein Pracht.
      Also wird im End verlacht
      so die flüchtig Eitelkeit,
      hinterlässt nur eitel Leid,
      blauen Dunst, ein Wust, ein Pracht.

Im Textabdruck liest man auf Seite 117 noch:

‹Die Musik ist hinter dem Fürhang solchergestalt anzustellen, dass die Oberstimmen fragen, eine allein als ein Echo antwortet, dann zusammen fallen.

Diese Reimart habe ich aus eines Spaniers Gedicht abgesehen und bedunket mich, dass sie zum Gesang gar schicklich sei› etc. Darauf folgt der Abdruck des spanischen Gedichtes.

12.

2. Dann langest du nachmals ans brausende Meer,
      frag, ob auch in seiner Tiefen
      solche Bitterkeit zu prüfen,
   und ob es nicht weiche der Tröpfelein Heer,
      die von meinen Augen triefen.

[1]) Seite 598 heifst es: ‹wann uns eitel Eitelkeit.›

3. Die ruhige Nachte besänftigt mich nicht,
   weil ich keinen Lust erwerbe,
   sondern fast in Kummer sterbe.
   Die fröhliche Sonne versagt mir ihr Licht,
   schauend zu, dass ich verderbe.

NB. **Im Textabdruck heifst die Strophe:**
Die ruhigen Nächte beruhen mich nicht,
dann ich keinen Schlaf erwerbe,
und in Jammer-ängsten sterbe:
Der fröhlichen Sonne hellscheinendes Licht
trauret, dass ich so verderbe.

4. Nun weile nicht ferners, betrübeter Fluss;
   kann mein Klag dein Eil verwehren
   und von deinem Lauf dich kehren?
   So rausche, so laufe mit stärkerem Guss,
   meine Zehren dich vermehren.

13.

«Und gleich eim Totenlied ihr Ach und Wehmut singt,
bald schlürfend Kehlen ein ihr Seufzen, Angst und Zagen.»

Hierzu befindet sich Seite 132 die Bemerkung: «Dieses alles erhebet die Musik noch viel künstlicher, indem das Totenlied den Ton führet: «Wann mein Stündlein vorhanden ist.»

Die dort befindliche Melodie ist auch in der That dieselbe, wie sie Tucher Nr. 281 mitteilt.

14.

2. Ach dass ich Flügel hätt'
   der güldnen Morgenröt,
   mich himmelan zu schwingen,
   denn mich nun alls betrübt,
   was ich zuvor verübt
   in irr-irdischen Dingen.

3. Dein immer Gütigkeit
   die morgens stets erneut,
   umstrale mein Beginnen:

Ach HERR, ich nehm mich mir
und gieb mich gänzlich dir.
Ach lass mich dir gewinnen

4. Es soll zu aller Stund'
dein Lob in meinem Mund'
in diesem Thal erschallen,
bis ich zu seiner Zeit
werd in der Ewigkeit
den Himmelsberg aufwallen.

NB. Im Textabdruck heifst die 4. Strophe:
Es soll zu aller Stund',
in meinem Herz und Mund',
hinfort dein Lob erschallen,
bis ich zu rechter Zeit,
durch die Vergänglichkeit,
werd in dein Reich hinwallen.

15.

2. So ferne der Morgen vom Abend entstehet,
sein' himmlische Güte die Frommen umfähet;
renige Zehren uns schenket er ein, der Engelein Wein.

3. Mit heiligem Herzen und heiligem Willen
viel werden die englischen Schaaren erfüllen;
Seelige jauchzet, dass ewige Freud den Frommen gedeit.

16.

2. Nein, der Eiferneid meinen Sinn berucket,
wie das Blümelein mein Gewand beschönet,
und der bunte Kranz meine Haare krönet;
so hat Malerwerk diesen Platz umschmucket.

3 Oede Stadtgebäu, brochne Mamolzimmer,
Venus, Herkules, Menschen-, Götter-Säulen,
halb verfallene Grufften, Nest der Eulen,
alte mosige Siegesbögen-Trümmer.

4. Was die hastige Zeiten können fällen,
mag so meisterlich meine Hand erretten
durch den Mafsstab, Pinsel und Paletten,
und behaglich schön hier vor Augen stellen.

5. Welches Kunstgewerb kann mit uns sich gleichen?
Berge, felsichte Hügel, Thäler, Wälder,
Flüsse, Meeresfurt, Ufer, Auen, Felder,
in dem Augenblick unsrem Aufzeig weichen.

6. Hat das liebliche Sing- und Reimgebäude,
meiner Schwesteren Kunstprob, euch gefallen,
so lasst Seelewig Lobgeschrei erschallen;
sagt uns gute Nacht, schlaget in die Hände.

Ende.

Auf Seite 162 giebt der Verfasser Anweisung über die Kleidung der Mitwirkenden:

Seelewig soll in ganz weifsen Taffet gekleidet sein, die Reinigkeit zu bemerken.

Herzigild, welche den Verstand bedeutet, kann in spanisch Leibfarben Atlas bekleidet sein, die hohe Würdigkeit zu bemerken.

Sinnigunda's Kleidung mag von allerlei Farben auf das Bunteste geblümet angeben, darunter die wandelbare Nichtigkeit der Sinne verstehend.

Gwissulda kann veilchenbraunen Sammet anziehen, weil sie allhier als eine ehrbare Matrone eingeführet wird.

Künsteling wie ein Jäger ausgerüstet.

Ehrelob soll wie ein Vogler oder Fischer ausgerüstet sein, weil er die Angel übergiebt und der Ehrgeiz mit so betrüglicher Arbeit sich wohl vergleichen lässt.

Reichimut allein ist als Schäfer gekleidet, der eine so wuchernde und gewinnsüchtige Nahrung hat, obgleich die anderen beide dieses Ortes auch für Schäfer können gehalten werden.

Ueber die Musik sagt er ebendort noch, dass bei jedem Aufzug eine An- oder Gleichstimmung (Symphonia) zu hören, und ist zu merken, dass den Nymfen Geigen, Lauten und Flöten, den

Schäfern Schalmeyen, Zwerchpfeifen und Flageolet, dem Trügewald aber ein grofses Horn zugeeignet werden. Es ist aber durch solche Symphonien die Musik dergestalt fortzusetzen, dass auch in währender Verwechselung des Schauplatzes, wenn die Vorhänge vorgezogen, stetig etwas zu hören ist.

Verzeichnis

der Lieder Sigmund Gottlieb Staden's, die sich aufserdem in Harsdörffer's Frauenzimmer-Gesprächspiele befinden.

Im 2. Teil, 1644:

1. Nun blicket und blinket die lieblichste Zeit. S. 277.
2. Wann der schwangren Erdenzier bricht herfür. S. 279.
3. Wann trachtet das Wildbrett im Walde zu jagen. S. 283.
4. Wem behagt Aprillenwetter? S. 286.
5. Venus, ich will dein vergessen und auch deines Sohnes Kraft. S. 375.
6. Nun die Luft verfinstert ganz und aufsteigt der Sternentanz. S. 401 (alle für 1 Singst. und bez. Bass).

Im 3. Teil:

7. Die Morgenröt bin ich, folg nach dem Sternentanz. S. 181.
8. Tapfer, ihr Gesellen, an euren Stellen, weils Eisen erhitzt. S. 189.
9. Die Morgenröte muss sich schämen ohn die Sonne. S. 194.
10. Ihr Drescher schwingt die Drüschel frei. S. 201.
11. Alles was wir Menschen haben, rafft der Menschenfresser hin. S. 208.
12. Tanzspiel mit 3 Geigen (2 Violinst. und 1 Bass-Stim.) S. 215—224.
13. Könt ich jetzund Argus sein. S. 228.
14. Du schnöder Menschen Sinn, unartiges Verstands. S. 236.

Im 4. Teil:

15. Neun Göttinnen auf? zu sehen. Vorblätter Bogen B.
16. Mütterlein was wolt ihr sagen? S. 2 (Unterscheidet sich in Ausdruck und Form wesentlich von den andern Melodieen.)
17. Herr, mein getreuer Gott (geistl.) S. 7.

Im 5. Teil, 1645, Seite 599, Titel:

18. Der VII | Tugenden | Planeten | Töne oder | Stimmen. | Aufzug. | In kunstzierliche | Melodeien | gesetzet | von | Sigmund Gottlieb Staden.

Einleitungsgesang: Höret mich, Tochter der Grüfte. Sopran mit bez. B., darauf Symphonia mit 3 Cornetten oder Zinken und einem Positiv. Im Ganzen 7 Strophenlieder mit ebensoviel Symphonieen für verschiedene Instrumente, z. B. 3 Discant-Violen und einem Instrument (d. i. ein Spinett), oder 3 Schalmeyen und einem Regal u. s. f. Die Sätze sind aber durchweg nur 2stimmig mit bez. Bass.

Die übrigen 3 Teile enthalten aufser einem kleinen Trompetensätzchen keine Musik mehr.

Die Kgl. Bibliothek zu Berlin besitzt von ihm noch folgendes Druckwerk in der Musik-Abteilung:

SEelen-Music | Erster Theil, | GEist- und Trostreicher Lie- | der, in allerley Anligen, zu Trost vnd Erquickung der Seelen zu gebrauchen; | Aufs Herrn Joh: Michael Dilherrns An- | dachten genommen, | und | mit vier Stimmen, auff eine solche Art, dafs sie | auch nur mit einer einigen Stimm, neben dem Bafso | ad Organ: aufs einem Buch zu singen gesetzt, | VON | Sigifmundo Theophilo Staden, | Orga- | nisten bey S. Lorentzen in Nürmberg, | Cantus. || Gedruckt in Verlegung Wolffgang Endters, Buch- | händlers, durch Joh: Friderich Sartorium. | M DC XLIV. |

4 Stb. in hoch 4° von je 14 Bll. (in 1 vol. gebunden). Im Cantus befindet sich zugleich der »Bassus continuus«. Die Dedic. ist vom Komponisten an die Herren von Schwartzenbruck und Heigeln gerichtet. Enthält 20 Gesänge: 1, O liebe Seel wo find ich Ruh. 20, Abendsegen: Die helle Sonne ist dahin.

Die Gymnasialbibl. in Frankfurt a/M. und die Marienkirche in Elbing besitzen das Werk auch komplet.

Gaetano Gaspari.

Wer in den letzten 25 Jahren die umfangreiche Bibliothek des «Liceo comunale di Musica» in Bologna zum Zweck musikhistorischer Studien besucht hat, wird sich gern jenes Mannes erinnern, dessen Andenken diese Zeilen gewidmet sind. Denn Gaetano Gaspari, der am 31. März d. J. längeren körperlichen Leiden unterlegen ist, war während des bezeichneten Zeitraumes an der genannten Anstalt Bibliothekar. Und als solcher hat er seines Amtes in der rühmlichsten Weise gewaltet.

Dem Vorsteher einer öffentlichen Bibliothek liegt die schöne Verpflichtung ob, die seiner Aufsicht unterstellten Schätze dadurch gemeinnützig zu machen, dass er allen Denen, welche kunstwissenschaftliche Bestrebungen verfolgen, wohlwollend und hilfreich entgegenkommt. Gaspari erfüllte diese Verpflichtung in einem Grade, wie es nicht häufig geschehen mag, und so könnte er denn gradezu als Muster eines Bibliothekars aufgestellt werden. Weder Mühe noch Arbeit scheute er, immer war er bereit zu dienen, um den an ihn gestellten Anforderungen gerecht zu werden, wobei er Männern, die sein Vertrauen genossen, die höchste Liberalität in Benutzung von Büchern und Musikalien zu Studienzwecken bewies. Und da er die von ihm überwachten Sammlungen nicht allein in musterhafter Ordnung hielt, sondern auch mit vollständiger Klarheit übersah, so hat wohl kaum Jemand die eben so reichhaltige als äufserst wertvolle Bibliothek des «Liceo musicale» während seiner Amtsführung unbefriedigt besucht.

Gaspari war im besten Sinne des Wortes Bibliophil, zugleich aber auch einer der ausgezeichnetsten Sachkenner und Musikgelehrten Italiens. Sein musikhistorisches Wissen, auf der Grundlage einer gediegenen Bildung ruhend, wurde vorteilhaft durch sein vielseitiges Können ergänzt: er war eben in erster Linie ein tüchtiger Musiker von Fach, und zwar theoretisch wie praktisch. Am 14. März 1807 zu Bologna geboren, diente ihm die Tonkunst während seiner Schuljahre zunächst zur Erholung. Später widmete er sich auf den Rath Benedetto Donelli's, nachdem er unter dessen Anleitung im «Liceo musicale» die Anfänge des theoretischen Studiums absolvirt hatte, ganz der Musik. Seine Fortschritte als Schüler des genannten Kunstinstituts waren so bedeutend, dass

ihm wiederholt sowohl als Klavierspieler wie auch als Tonsetzer der erste Preis zuerkannt wurde. Von 1828—1836 bekleidete er das Amt eines Kapellmeisters in Cento, woranf er in gleicher Eigenschaft einen Ruf an die Kathedrale von Imola erhielt. Zu Anfang des Jahres 1839 nahm er seinen Aufenthalt wieder in Bologna, wo ihm 1840 eine Gesangsprofessur an der Anstalt übertragen wurde, auf welcher er selbst seine Ausbildung empfangen hatte. Hauptsächlich widmete er sich daneben in seinen Mufsestunden der kirchlichen Komposition — er hat überhaupt nur Kirchenmusik geschrieben — und dem eingehenden Studium der Musikgeschichte. Seine gediegenen Kenntnisse in letzterem Gebiete fanden so allgemeine Anerkennung, dass ihm 1856 das wichtige Amt des Bibliothekars am «Liceo musicale» übertragen wurde. Ein Jahr später erhielt er die Ernennung zum Kapellmeister an der Kathedrale St. Petronio, der Hauptkirche Bologna's. Aufserdem bekleidete er das Amt eines Professors der Ästhetik und Musikgeschichte an der angesehenen Bologneser Musikschule.

Gaspari war ein hochgeschätzter, allgemein geliebter und verehrter Mann, nicht nur in Bologna, sondern in ganz Italien. Dies bezeugen auch die verschiedenen italienischen Zeitungen, in denen ihm jetzt Nachrufe gewidmet sind. Alle rühmen sie übereinstimmend die mannichfachen künstlerischen und musikwissenschaftlichen Verdienste des verblichenen Meisters, seine persönliche Liebenswürdigkeit, so wie die grofse Bescheidenheit und Biederkeit seines Charakters gepaart mit Herzensgüte.

Seinem langjährigen verdienstlichen Wirken hat es nicht an Auszeichnungen gefehlt. Er war Ritter der Orden vom hl. Mauritius und Lazzarus, sowie der italienischen Krone, ferner Mitglied vieler Akademien, vorab der philharmonischen Akademie zu Bologna, korrespondirendes Mitglied des «Institut de France» und endlich auch Mitglied des Ausschusses für vaterländische (italienische) Geschichte.

Italien hat alle Ursache, diesem trefflichen Manne ein dankbares Andenken zu bewahren. Aber auch Deutschland darf sich daran beteiligen. Denn durch die höchst liberale Unterstützung, die er deutschen Musikschriftstellern — es sei hier nur an dasjenige erinnert, was Ambros der uneingeschränkten Benutzung jener, in der Bibliothek des «Liceo musicale» vorhandenen Schätze

für seine Musikgeschichte verdankte — zu Teil werden liefs, hat er sich mittelbar auch um deutsche Musikforschung verdient gemacht. Mögen denn die vorstehenden Zeilen dazu beitragen, dieser Anerkennung Ausdruck zu geben.

v. Wasielewski.

Mitteilungen.

* Gevaert, Fr. Aug.: Histoire et Théorie de la Musique de l'antiquité par . . . II. (partie). Gand 1881 C. Annoot-Braeckman. In hoch 4°, XXIII und 652 Seiten. Enthält: «Rhythmique et Métrique» (livre III.), «Histoire de l'art pratique» (livre IV.), «Appendice». Der erste Teil umfasste: «Notions générales» und «Harmonique et Mélopée.»

* Bäumker, Wilhelm: Der Todtentanz. Studie von . . . Frankfurt a/M. Verlag von A. Foesser. 1881. (In Frankfurter zeitgemäfse Broschüren.) Neue Folge herausg. von Dr. Paul Haffner. Bd. 2, Heft 6. 8°, 2 Bog. mit einer Tafel Abbildg. aus H. Holbein's Todtentanz.

* Ackermann, Theodor, in München. Katalog Nr. 74 enthält eine Musiksammlung von 1235 Nummern aus allen Fächern und Zeiten zu sehr soliden Preisen. Zu beziehen durch jede Buch- und Musikhandlung.

* Ende Mai d. J. erscheint der XXII. Band der von Frz. Commer herausgegebenen Sammlung: **Musica sacra, saecul. XVI.** Derselbe enthält Motetten von Jac. Gallus, Carol. Luyton, Sim. Molinari, Leo Leoni, Annib. Stabile, Mich. Tonsor zu 4 bis 6 Stimmen und ein Requiem von Jac. Vaet zu 5 Stimmen in Partitur. Die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung können diesen Band durch die Redaction zum Preise von 9 Mk. beziehen. Ladenpreis 15 Mk.

* Herr K. S. Meister, der Verfasser des katholischen deutschen Kirchenliedes in seinen Singweisen (1. Bd. Freiburg bei Herder 1862), beabsichtigt den 2. Bd. in Angriff zu nehmen und wendet sich in einem Circular «an alle Freunde der guten Sache, an alle Liebhaber hymnologischer Forschung, insbesondere an die H. H. Vorsteher von Bibliotheken und Sammlungen, an alle H. H. Geistlichen und Lehrer etc. etc. mit der dringenden Bitte, durch einschlägliche Mitteilungen und Notizen, durch Nachweise und Zusendungen von seltenen Liederdrucken, Gesangbüchern und Handschriften etc. in dem schweren Werke ihm möglichst hilfreich zur Seite stehen zu wollen.

Montabaur, Reg.-Bez. Wiesbaden, K. S. Meister, I. Seminarlehrer und Musikdirektor.»

* Als Mitglied der Gesellschaft für Musikforschung ist beigetreten die Verlagshandlung von Breitkopf & Haertel in Leipzig.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S. W. Bernburgerstr. 9, I.
Druck von Ferdinand Schlotke in Hamburg.

Monatshefte
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIII. Jahrgang.
1881.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 7.

Zwei veraltete Musikinstrumente.

Eine Studie von J. F. W. Wewertem.

Jedem Musiker, wie jedem Freunde unserer deutschen Altertümer wird das *Rotte* genannte Musikinstrument erinnerlich sein, das fast von einem Jeden der alten Dichter wiederholt erwähnt wird. Stellen wir uns nun aber einmal die Frage, zu welcher Gattung von Musikinstrumenten die *Rotte* wohl gehört haben möge? wie sie wohl gespielt worden sein werde, so befinden wir uns sofort in einem Wirrsal der willkürlichsten Vermutungen. Die gangbarste dürfte diejenige sein, welche die Rotte ohne Weiteres mit dem wälischen *Crwth* zusammenstellt. Eine andere Meinung ist die, welche annimmt, dass beide Namen, *Crwth* und *Rotte* nicht nur ein und dasselbe Instrument bezeichnen, sondern auch mit den antiken Instrumenten der *Cithara* und des Delta-förmigen *Psalteriums* gleichbedeutend seien. Noch Andere trennen zwar die Rotte vom Crwth, halten aber dafür diesen für eine *Harfe*. In allen diesen Meinungen treten absolute, also nicht mit einander zu vereinbarende Gegensätze zu Tage, und obwohl ein Jeder für seine Ansicht allerhand Beläge aufbringt, so ist von diesen genau betrachtet keiner so durchschlagend, dass sich mit irgend welcher Sicherheit annoch hätte feststellen lassen können, wie es sich wirklich und eigentlich mit diesem Instrumente verhält. Vielleicht gelingt es mir durch eingehendes Prüfen und Vergleichen des einschlägigen Materials ein Ergebnis zu

erzielen, dessen Mitteilung doch zu etwas gröfserer Klarheit beizutragen vermögen wird; die Frage aber in Zukunft nicht mehr mit so trostlosen Worten wie von Wolf (Lais p. 248) als hoffnungslos und unlösbar beseitigt zu werden braucht, wenn er dort ausruft: „man kann das Resultat dieser langen Abhandlung über die Rotte die den Altertumsforschern schon so viel zu schaffen gemacht hat, meines Erachtens nicht bündiger und treffender aussprechen als mit den Worten des Glossars zu Spencer's Poetical Works:

rote, harpe or crwd" —

also: Rotte, Harfe oder — Crwth! Sei es „nicht bündiger" gewiss aber nicht „treffend" also richtig und deshalb befriedigend und endgültig feststellend. In wie hohem Grade die oft behandelte Frage noch des Abschlusses harrt, erhellt aus dem Umstande, dass 1873 noch, und in England ein Buch erscheinen konnte, wie *O'Curry & O'Sullivan's Manners and Customs of the ancient Irish*, das mit staunenswertem Fleifse alles Erdenkliche über dieselbe zusammengetragen hat, die Frage selbst aber noch offen lässt.

Wollen wir nun an die Prüfung und Vergleichung des überaus reichen aber bisher völlig ungesichteten Materials gehen, so werden wir vor Allem scheiden müssen was nur von relativem Werte für die Feststellung der Gattung beider Instrumente, von jenem das von positivem Werte hierfür ist. Zu Ersterem werden wir alles das rechnen müssen, was davon in's sprachliche Gebiet zu weisen ist; zu Letzterem was direkt und ausschliefslich die musikalische Beschaffenheit der beiden Instrumente betrifft. Die bisherige unkritische Vermengung dieser beiden Gebiete hat, so scheint es mir, wesentlich zu dem Durcheinander beigetragen, das uns sofort auffällt, wenn wir für das Eine oder Andere dieser Instrumente Belehrung suchen.

Beginnen wir mit der gangbarsten Hypothese: *die Rotte sei der Crwth*, so hat für diese Meinung Wolf a. a. O. wohl das reichste Quellenmaterial herbeigeschafft und befinden wir uns auch mit diesem ersten Schritt inmitten des sprachlichen Labyrinthes; denn mit Ausnahme von Gerbert und Forkel sind sowohl die deutschen als die lateinischen Quellen, welche er anführt, ausschliefslich Quellen für Sprachforschung. Auf das Etymologische aber ist, gerade bei dieser ersten Annahme ein, wie mich dünkt allzu bestimmendes Gewicht bisher gelegt worden. Wolf nämlich, sowohl als die meisten der von ihm angeführten Gewährsmänner, citiren zur Begründung ihrer

Behauptung, durch die Klanganalogie wahrscheinlich dazu verleitet, das bekannte Carmen des Venantius Fortunatus:

Romanusque lyra, plaudat tibi Barbarus harpa
Graecus achilliaca, chrotta Britanna canat. *Carm. 8, lib. 7.*

In diesem Carmen ist nun aber gerade der nationale Gegensatz der angeführten Völker in der Eigentümlichkeit ihrer volkstümlichen Instrumente, prägnant hervorgehoben, wogegen ein Beweis, dass die *deutsche Rotte* der *britannische Crwth* sei, in keiner Weise daraus herzuleiten sein dürfte. Als deutschnationales Instrument ist vielmehr, — mit der üblichen Bezeichnung *Barbarus* — die *Harfe* genannt. Venantius hat sicher mit dem Ausdruck *chrotta* den *Crwth* gemeint und sich das Wort in dieser, im Mittelalter ja gar nicht ungewöhnlichen Latinisirung, für sein Versmafs sprachgerecht gemacht. So würden auch die alten Deutschen das lateinische Wort *chrotta* nur durch die Form *hrotta* in's Deutsche haben übertragen können und würde daraus — nach Wegfall des Aspirationslautes im 8. Jahrh. — *rotta* übrig geblieben sein. Daraus folgt aber noch nicht, dass das Instrument des *Crwth* das Instrument der *Rotte* war. Aus der nachgerade hergebrachten, aber wie ich glaube in ihrer Unbedingtheit eben nicht berechtigten Zusammenstellung von *rotta* zu *chrotta*, haben sich die Etymologen natürlich die Aufgabe stellen müssen aus der Aufsuchung aller vorkommenden Formen des Wortes *rotte* den Faden von dazu *chrotta* zu finden und nachzuweisen, immer davon ausgehend als ob *chrotta* — und nicht *Crwth* — das ursprüngliche Wort wäre; eine Aufgabe die nach meinem Dafürhalten auf einer falschen Prämisse fufsend, notwendig ungelöst bleiben musste, wie dies ja thatsächlich der Fall ist. Zu dieser gehört es auch, scheint mir, wenn als Belag angeführt wird, dass Venantius im vaticanischen Codex statt *chrotta, rotta* schreibe. Meines Bedünkens hat er *chrotta* geschrieben, wo er den *Crwth* meinte, wie in seinem Lobgedicht, und *Rotta*, wo er die *Rotte* meinte — wie vermutlich im vaticanischen Codex. Er hat damit zwei verschiedene Instrumente genannt und anführen wollen. Beachtenswert scheint mir die Frage O'Curry's a. a. O. „Wenn Rotta von Crwth abzuleiten ist, wie kommt es dann, dass wir die aspirirte und nichtaspirirte Form im Altenglischen und Niederschottischen (Low-Scotch) gleichzeitig haben?" (Vol. I p. DXI.) Ebenso darf wohl auch nicht übersehen werden, dass alle drei Instrumente: *Harfe, Rotte* und *Crwth* gleichzeitig in Gebrauch waren, sowohl in Deutschland als in England und Frankreich; es lag also gar kein Anlass vor, weshalb man das eine Instrument gemeint und

ein anderes dafür genannt haben sollte. Wäre die *Rotte* wirklich ein *Crwth* gewesen, so wäre sie ein mit dem Violinbogen zu spielendes Instrument gewesen und konnte folglich nicht gleichzeitig auch eine *Harfe* sein. Diese drei Instrumente stehen einander im schärfsten Contraste unvergleichbar gegenüber. Vom *Crwth* wissen wir und können nachweisen, dass er ein mit Steg und Saitenhalter versehenes mit dem Violinbogen zu spielendes Instrument stets war und ist, und von dieser nachweisbaren Thatsache können wir allein ausgehen, um festzustellen, ob die *Rotte* mit ihm irgendwelche Gemeinschaft haben konnte. In dieser Zuspitzung der Frage scheint mir überhaupt der Schwerpunkt derselben und damit zugleich ihre Lösung zu liegen. Da sie vom musikgeschichtlichen Standpunkt zwar mannigfach berührt, bisher aber noch nicht ernstlich geprüft worden ist, so schien mir ihre eingehende Erörterung berechtigt.

Wenden wir uns nun von den sprachlichen Quellen zur Betrachtung des Instrumentes der *Rotte* selbst und zur Prüfung jener wichtigeren Quellen, welche uns über die positive Beschaffenheit desselben Aufschluss geben können, so hätten wir leichtes Spiel, wenn eine der Handschriften, welche die Rotte erwähnen, eine Abbildung enthielte aus welcher der Charakter, die musikalische Behandlung des Instrumentes sich zweifellos erkennen liefse. Dem ist leider nicht so: zudem sind die wenigsten der vorhandenen Erwähnungen der Rotte, zugleich auch Beschreibungen des Instrumentes. Von einer einzigen Handschrift wird uns erzählt, dass sie zu allen in derselben angeführten Instrumenten, Abbildungen gehabt habe. Dies ist, wie Wolf (Lais, Anm. 78 p. 246) citirt: „des Alain de Lille Abhandlung: *de Planctu naturae* in einer Handschrift des 13. Jahrh. mit gleichzeitigen flamändischen Glossen.“ Er fügt hinzu, dass sich hinter derselben ein lateinisches Gedicht von den Wirkungen der Musik befunden habe, worin die zu jener Zeit üblichen Instrumente beschrieben und glossirt, und Federzeichnungen von denselben beigefügt waren. Ob auch dies Gedicht dem 13. Jahrhundert angehört habe, geht hieraus nicht hervor. Immerhin wäre diese Quelle zu beachten gewesen und um so mehr dies, als Reiffenberg (Professor an der Universität Löwen, später Bibliothekar in Brüssel), welcher diese Handschrift besafs und in einer mir nicht erreichbar gewordenen Zeitschrift (Le Dimanche, Bruxelles 1834 Tome II p. 269) beschreibt, von jener Abbildung, welche als Rotte bezeichnet war, erzählt: „la figure montre qu'on jouait de cette rote au moyen d'un style ou pecton.“ Leider ist dieser Quelle nicht weiter nachzu-

gehen, weil die Sammlung Reiffenberg's nach seinem Tode zerstreut werden und seine beiden Söhne verschollen sind; aufserdem die fragliche Handschrift sich im Nachlasse nicht vorgefunden hat. Ich musste mich sonach darauf beschränken, Quellen aufzusuchen, in welchen die Behandlung der Rotte direkt oder indirekt beschrieben war; solcher giebt es nun aber überhaupt nur fünf. Von diesen Quellen kommen zunächst zwei für uns in Betracht: ein angeblicher Brief des heil. Bonifacius und der sogenannte „Schluss" der St.-Gallener Handschrift des Notker'schen Psalmenwerkes. Aus Ersterem hat man schliefsen wollen, die *Rotte* sei gleichbedeutend mit der *Cithara* gewesen; aus Letzterem sie sei das deltaförmige Psalterium.

Sehen wir uns nun diese beiden Quellen etwas genauer an, so befindet sich allerdings die Erstere in der Sammlung der Briefe des heil. Bonifacius; allein sie steht nicht in einem Briefe des Bischofs, sondern in einem solchen der von Cuthbert, Abt der Klöster Weremouth und Jarrow geschrieben und zwischen 755 und 786 an Lullus gerichtet ist, den ehemaligen Coadjutor und späteren Nachfolger des heil. Bonifacius auf dem bischöflichen Stuhle zu Mainz. (S. Jaffé, Bibl. rer. germ. T. III Nr. 134 p. 300 und 302.) Die Stelle heifst: „Delectat me quoque Cytharistam habere, qui possit citharizare in cythara quam nos appellamus rottae." Diese Stelle besagt, dass Cuthbert sich freue, in seiner Abtei in England Cytharisten zu haben, welche die Cythara spielen könnten „quam nos" — wir Angelsachsen — „appellamus rottae." Dieser Nachsatz beweist, dass das *Rotte* genannte Instrument nicht wirklich eine *Cythara* war, sondern nur dieser ähnlich im Notfalle zu behandeln war, da ja doch nicht anzunehmen ist, dass es etwas besonders Erfreuliches gewesen wäre, wenn Cytharenspieler die Cythara spielen konnten! Die beim Citiren dieser Stelle stets weggelassene andere Hälfte derselben (worauf mich Prof. Ebert aufmerksam machte) bestätigt dies auch. Nur durch einen Strichpunkt von ihrem Vordersatze getrennt, besagt sie nämlich: „quia citharam habeo et artificem non habeo"—: denn ich habe eine (solche) Cithara und einen Künstler (Spieler) habe ich nicht. Einen weiteren Nachdruck erhält sie aber noch durch das nun folgende kurze Sätzchen, das aber entschieden dazu gehört: „Si grave non sit, et istem quoque meae dispositioni mitte" — Wenn es nicht beschwerlich ist, so sende mir auch diesen. Danach war es leichter einen Rottenspieler aus Deutschland nach England kommen zu lassen, als einen Solchen in England aufzutreiben: ein Dilemma das nicht möglich war, wenn die *Rotte* ein *Crwth*, oder

diesem ähnlich zu spielen gewesen wäre. Dass sie denn auch sicher kein solcher gewesen ist, erhellt aus der zweiten Quelle dem sogenannten „Schluss“ des Notker'schen Psalmenwerkes. Diese Stelle nun ist viel ausführlicher beschreibend und lautet:

> Sciendum est quod antiquum psalterium, instrumentum dechachordum utique erat in hac videlicet deltae literae figura multipliciter mystica. Sed postquam illud symphoniaci et ludicratores ut quidam ait ad suum opus traxerant, formam utique ejus et figuram commoditati suae habilem fecerunt et plures chordas annectentes et nomine barbarico rottam appellantes, mysticam illam trinitatis formam transmutando.

Diese Stelle ist von Allen denen welche sie anführen, auf die hyperbolische Bezeichnung „Schluss“ hin, Notker in gutem Glauben zugeschrieben worden und hat wiederum aus diesem Grunde eine sehr unverdiente Autorität bislang genossen. Sie steht freilich: am Schlusse des Notkerschen Psalmenwerkes, das heifst auf einem leeren Blatt hinter der St. Galloner Handschrift*) desselben; irgend welchen innern Zusammenhang mit dem Psalmenwerke hat sie jedoch zuverläfsig nicht. Sie ist auch wohl sicher nicht von Notker! Es ist aber auch nicht abzusehen von wem und zu welchem Zwecke sie an dem betreffenden Platze wo sie steht eingetragen ward. Mich dünkt, es liefse sich annehmen, der Eintragende habe sie irgendwo gefunden und sie in Ermangelung eines andern disponibeln Blattes, dort aufgeschrieben wo sie nun — und offenbar notizweise nur — steht, um sie seinem Gedächtnisse zu sichern. Farbe der Dinte und Gleichartigkeit der Schriftzüge, welche nur wenig freier behandelt sind, als die Textschrift des Psalters, lassen, nach Dr. Wartmann's Dafürhalten, die Annahme zu, dass der Schreiber der St. Galloner Abschrift auch der Schreiber — das wäre hier zugleich der Excerpist — dieser Stelle sei, die sohin wohl eine alte lateinische Quelle, aber weder eine deutsche, noch speziell eine Notkerische ist. Ihr objektiver Wert ist also gleich Null für diese Untersuchung.

Notker ist bekanntlich kein selbstschaffender Schriftsteller; was von seinen für Unterrichtszwecke verfassten Schriften sich erhalten hat, ist durchgängig kompilatorisch zubereitet, ähnlich dem *Hortus deliciarum* der Aebtissin Herrad von Landsperg, und ausschliefslich in seiner für diese Zwecke, von ihm erfundenen Mischsprache geschrieben. Während Herrad ihre Excerpte aus den Klassikern

*) Die Wiener Handschrift hat diese Stelle gar nicht.

nur mit bildlichen Kompositionen für ihre Nonnen erläuternd schmückte, legte Notker interpretirend in seine Uebertragungen symbolisirende Erklärungen und Deutungen die ganz willkürliche waren. Eine geschlossene lateinisch verfasste Schrift, existirt nicht von ihm. Dieser Umstand würde nun zwar nicht an sich schon die Autorschaft Notker's zweifelhaft machen — denn in Privatschriften, bei welchen ihm kein Belehrungzweck oblag, wie z. B. in den Briefen an den Bischof von Sitten, schrieb er lateinisch (E. Steinmeyer); allein die Annahme, dass er selber die Stelle excerpirt, und sie also indirekt von ihm herrühre, würde auf ein Belehrungsbedürfnis bei Notker selbst hindeuten, welches bei ihm vorauszusetzen wir keine Veranlassung haben; vielmehr beweisen die anzuführenden Stellen, dass er die Instrumente, welche er erwähnt, genau kannte und insofern sind sie für diese auch von gröfster Bedeutung.

Diese Stellen selbst nun sind aber nicht etwa ein zusammenhängender Aufsatz über Musikinstrumente, sondern sie kommen zerstreut in seiner Uebertragung der Psalmen vor und zwar in der Weise, dass Notker ein im Psalm erwähntes Instrument willkürlich erläutert. So z. B. zu Vers 22 des Psalmes 70, wo es heifst:

„So danke ich auch dir mit Psaltorspiel für deine Treue mein Gott“ fügt er die Beschreibung hinzu:

„Psalterium (rotta) hábet óbenan nidir bûch, cythara diû hábet nider ligenten bûh.“

Er — Notker, knüpft also an das im Psalmenvers erwähnte Instrument eine Parallele zwischen dem *Psalterium* und der *Cithara* an. Das eingeklammerte Wort *rotta* aber, welches das biblische Psalterium als das Instrument der *Rotte* darzustellen bestimmt ist, hat nicht Notker, sondern ein Glossator des 12. Jahrh., „also ein unbekannter Schreiber darüber geschrieben“*) (W. Scherer). Demnach hält nur dieser „unbekannte Schreiber“ dafür, dass das biblische *Psalterium* die *Rotte* sei. Der Wert dieser Beschreibung für die Rotte modificirt sich hierdurch augenscheinlich ganz bedeutend. Fahren wir nun aber fort die weiteren Stellen durchzugehen, so ist es sehr merkwürdig, dass dieser Vorgang sich — mit einer einzigen Ausnahme — in allen diesen Stellen wiederholt, welche als Notker's Aussprüche über die Rotte citirt zu werden pflegen.

Der bereits angeführten Stelle schliefst sich eine ähnliche in

*) Die hier und weiterhin bei diesen Citaten, in runden Klammern stehenden Worte, befinden sich in der St.-Gallener Handschrift über dem Texte geschrieben.

der andern Hälfte dieses Psalmenverses an, welche ich aber niemals bei dergleichen Citaten angeführt fand. Der Psalmist fährt fort:

„Dir lobsingen auf der Harfe, du Heiliger Israels"

und Notker erläutert dazu:

„An démo psalterio (róttun seît-spile) singe ih dir.
daz dar âna gesungen uuirt daz heizzet psalmus (scâlscanch)".

Ferner: Ps. 80 Vers 3 singt der Psalmist:

„Hebet den Psalm an, und gebet her die Pauken, liebliche Psalter mit Harfen."

An die letzten Worte „psalterium jucundum cum cithara" knüpft Notker die Erläuterung:

„Daz eîna ist uuúnnelih sâment demo anderemo. psalterium sâment cythara. Psalterium (sáltâre) habet óbenan buh. dánnan gânt nider dîe seiten. quasi coelestis prädicatio (same himilisce bródiga). âber cythara hábet nidenan bûh. Diz unde daz êrera sint eîn. daz ist psalmus unde tympanum (saltir-sanch unde tympana.) hiêr ist psalterium (saltersanch) unde cythara. Daz saltirsanch heizet nû in dûtiscun rótta. a sono vocis. quod grammatici facticium uocant. ut tintinnabulum et clócca."

Eine dritte Stelle finden wir zu Psalm 91 Vers 2 und 4:

(2.) „Gut ist's, den Herrn preisen und lobsingen deinen Namen, Allerhöchster . . . . . .
(4.) mit zehnsaitigem Spiele und dem Psalter, mit Gesängen, mit der Harfe."

Hierzu bemerkt Notker, an das Wort *psallere* im zweiten Verse (Bonum est confiteri Domino et psallere nomini tuo . . . .) und an die im vierten Verse angeführten Instrumente (In decacherde psalterio, cum cantico in cythara) anknüpfend:

(2.) Vnde hôsangen sôl man dînemo námen. dû hôheste. Daz ist ouh kuôt. Psalterium (rotta) ist genus organi. (ein slahta órginsangis. so alse seît-spil ist) daz ruôret man mit hánden. Ruôre dîne hende. unde brûche sió ze guôte. daz heizzet psallere deo (gote retten).
(4.) In decacherde psalterio. An demo zênsettigen psalterio ist îme guôt zesingenne. Daz chit decem praecepta legis obseruare (zêhin uuort êo ze uuérinne. Cum cantico in cythara. Mit cantico (niûmon) án dero cythara gesungenemo. daz chit mit uuorten samont diên uuerchen.

Eine vierte und letzte haben wir noch anzuschliefsen zu Psalm 67,

dessen Ueberschrift: „In finem ipsi David Psalmus Cantici" Zum Ende ein Psalmlied David selbst, Notker mit den Worten begleitet:

In psalmo est sonoritas; in cantico laetitia. (in róttûn lutun ist scâl. in sângo ist frouueda). Hiêr sind diû boîdin. pediû ist diz sang psalmus cantici (seît scal sanghleîchis.).

Wenn wir nun aus diesen vier Stollen die Glossen sämtlich fortlassen und streng nur das heraushoben was wirklich Notker gesagt hat, so ergiebt sich die überraschende Thatsache, dass er in allen diesen Erläuterungen nur eine Parallele zwischen dem *Psalterium* und der *Cithara* giebt, mit welcher er den Gegensatz des Gottesdienstes in Lehre und Gebet und des Gottesdienstes in Wort und That symbolisirt. Dieses Bild hält er mit gröfster Zähigkeit fest, sodass er es immer wiederholt und nur in jeder Stelle dem Inhalt derselben durch Ausmalung anpasst. Hier hinein tritt nun ganz unvermittelt, ohne allen Zusammenhang das axiom: *das saltirsanch heizet nu in dutiscun rotta.* Was könnte Notker, wäre er der Verfasser desselben, veranlasst haben die Erklärung zu geben „das *Psalterium* heifse auf deutsch *rotte.*" Er erklärt ja überhaupt nicht die Fremdnamen, sondern bedient sich des Bildes das sich ihm in der gleichartigen Verschiedenheit der Instrumente darbietet, um die aus einer Wurzel hervorgehende Glaubensfrömmigkeit in That und Wort zu schildern. Es fällt ihm nicht ein zu sagen wie die *cythara* auf deutsch heifst, weil ihm darauf gar nichts ankam. Es scheint mir dass der Umstand, dass nicht Notker, sondern nur der Glossator das Wort Saltirsanch gebraucht, auf ihn hinweist, als den Urheber dieser Behauptung. Ob es möglich ist, dass der Glossator im Abschreiben gleich die Glosse angebracht und sich also hierbei versehen und sie in den Text, statt wie die übrigen, über denselben geschrieben haben könne, darüber steht mir kein Urteil zu. Möglicherweise würde nur das Auffinden des Originales darüber entscheiden können.

Ein weiterer Hinweis, welcher die Notkerfremdheit dieser Worte darzuthun geeignet sein dürfte, scheint mir noch in folgendem Umstande zu liegen. Unter der Rubrik: Notkerische Abhandlungen (S. Hattemer Denkm. d. Mittelalt. III, 586) befindet sich ein Tractat „*Von der Musik,*" aus welchem Graff (Diutisca) für die *Rotte* folgende Stelle citirt, welche im ersten der vier Abschnitte desselben: *de octo tonis*, steht. Dieselbe lautet:

„Fóne dîu sînt án dero lîrûn úndo án dero rótûn îo sîbon sîeton úndo sîbene gelicho geuuórbet. Pe díu no gât óuh án dero

órganûn daz alphabetum nieht fúrder âne ze sibene buóhstaben dien êristen. A B C D E F G." Cod. 242 S. 10.

Notker aber spricht ausschliefslich von der *cithara* und dem zehnsaitigen *Psalterium:* wäre dieses Letztere nun die *Rotte,* wie der Glossator darthun will, wie stimmte dazu die obige Angabe, dass sie sieben Saiten gehabt habe. Wollte man mir vielleicht einhalten, die Stelle „*sciendum*" sage, dass dem zehnsaitigen Psalterium nach Bedarf Saiten hinzugefügt worden seien, so muss ich hervorheben, dass damit die Angabe über die Saitenzahl der *Rotte* im Tractat diesen zu einer älteren Nachricht über die *Rotte* stempeln würde als Notker oder wenigstens sein Glossator. Allerdings ist man jetzt der Ansicht, dass der Tractat ohne innern Grund Notker zugeschrieben wurde (Scherer), ob es aber zulässig ist anzunehmen, dass er älter als dieser sei, steht ganz aufserhalb meiner Kompetenz auch nur mutmafsen zu können. Die bisher noch unbenutzte Handschrift desselben, welche sich im Vatican befindet, wird vielleicht einmal wie den Verfasser so auch die Zeit ihrer Abfassung klarzustellen im Stande sein und damit auch die obige Frage bestätigen oder widerlegen. Vom musikgeschichtlichen Standpunkte scheint die Voraussetzung, die ursprünglich siebensaitige Rotte — alias das Psalterium — sei schon zu Notkers Zeit von sieben auf zehn Saiten in ihrem Bezuge erhöht worden, nicht annehmbar; einmal weil ja das biblische Instrument des Psalteriums stets als mit zehn Saiten bezogen erwähnt wird, dann aber weil sowohl die von Gerbert mitgeteilte St. Blasiushandschrift als die nun leider auch durch Feuer vernichtete Strafsburger Handschrift des *Hortus deliciarum* (12. Jh) Abbildungen von Liren-Instrumenten zeigen, welche blos eine Saite haben. Der Tractat aber sagt: die *Rotte* habe, wie die *Lira,* sieben gleichgefärbte Saiten gehabt. Dass viel später an der *Rotte* eine Vermehrung der Saitenzahl statt hatte, erhellt aus der bei Diez (Poesie der Troub. 42) angeführten Stelle aus dem Dichter Guiraut de Calanson, der vierten unserer Quellen über die Beschaffenheit der *Rotte*, wo es heifst: „Fadet joglar, E faitz la rota à XVII cordas garnir." Hiermit wird offenbar etwas Besonderes angeordnet, aber über die wirkliche Behandlung der *Rotte* könnte uns nur die letzte unserer Quellen Aufschluss geben, in welcher auch wirklich und nur von ihr die Rede ist. Es ist dies der sogenannte *schottische Tristan* nach Thomas von Erceldoune von Gottfried von Strafsburg.

(Fortsetzung folgt.)

Aus meiner Bibliothek.

Mitgeteilt von G. Becker.

Scipio Cerreto giebt, Seite 156—160, in seinem wertvollen, heute äufserst seltenen Werke „Della Prattica Musica vocale et strumentale, Napoli 1601" nachstehendes Verzeichnis fremder wie einheimischer Musiker, die beim Beginn des 17. Jahrhunderts in Neapel lebten oder daselbst gestorben waren. Dessen Veröffentlichung scheint mir um so gerechtfertigter, als Fétis dasselbe nur sehr willkürlich und oberflächlich benutzt, und den von Cerreto, Seite 302, beigegebenen Anhang vollständig übersehen hat. Er ergänzt zu gleicher Zeit dieses Verzeichnis, wenigstens teilweise, die von Herrn Eitner aus Florimo's „Cenno Storico sulla Scuola musicale di Napoli" gezogenen biographischen Notizen neapolitanischer Musiker.

Ausgezeichnete Komponisten der Stadt Neapel, die heute (1601) leben:

1. Il Reverendo Don Francesco Surrentino*) (Napolitano) Neapolitaner.
2. Roccho Rodio, (per antichità Napolitano) Neapolitaner durch langen Aufenthalt.
3. Gioan di Macque, per antichita napolitano.
4. Scipione Stella, napolitano.
5. Gioan Antonio e Agostino Agresta, fratelli, napolitani.
6. Il Reverendo Don Prospero Testa, napolitano et hedomatario.
7. Pietro d'Alem, Flamengo, per antichita napolitano.
8. Camillo Lambardi, napolitano.
9. Luca Bolino di Nola, per antichita napolitano.
10. Gioan Dominico Montella, napolitano.
11. Scanio Maione, napolitano.
12. Francesco Roccia, per antichita napolitano.

Ausgezeichnete Lautenspieler der Stadt Neapel, die heute leben:

13. Gioan Antonio Severino, detto della Viola, napolitano.
14. Gioan Domenico Montella, napolitano.
15. Camillo Lambardi, napolitano.
16. Luca Bolino di Nola, per antichita napolitano.

*) Der Lehrer Corretto's.

Ausgezeichnete Orgelspieler der Stadt Neapel, die heute leben:

17. Pietro d'Alem, Flamengo, per antichità napolitano.
18. Scipione Stella, napolitano.
19. Il Rev. Don Prospero Testa, napolitano et Hedomatario.
20. Scanio Maione, napolitano.
21. Gioseppo Marancia, napolitano.
22. Francesco Roccia, per antichita napolitano.
23. Gioan do Macque, per antichita napolitano.
24. Christofaro Burgon. per antichita napolitano.

Spieler der Viola mit Bogen der Stadt Neapel, die heute leben:

25. Herrico Franceso, per antichita napolitano.
26. Francesco di Paola, napolitano.
27. Ottavio Cortese, napolitano.
28. Antonio Miscia, napolitano.

Ausgezeichnete Spieler der siebensaitigen Chitarra, u. s. w.:

29. Fabio Caltolano, napolitano.
30. Antonio Miscia, napolitano.

Ausgezeichnete Spieler der Lira di gamba:

31. Antonio Miscia, napolitano.
32. Martio Cortoso, napolitano.
33. Ottavio Cortose, napolitano.
34. Prospero Staivalo, napolitano.
35. Il Rev. Don Gioan Battista di Nicola, napolit. et Hedomatario.

Ausgezeichnete Posaunen-, Pfeiffen- und Cornettbläser (Tromboni, Ciaramelle e Cornetti):

36. Die Gebrüder Francesco Ansoloni, napolitano.
37. Tarquinio Ansoloni, napolitano.
38. Giovanni Ansoloni, napolitano.
39. Bartolomeo Ansoloni, napolitano.

Ausgezeichnete Harfenspieler (dell' arpa a due ordini):

40. Gioan Lonardo, doll' Arpa, napolitano.
41. Scanio Maiono, napolitano.
42. Dominico Gallo, napolitano.

Hierauf folgt das Verzeichnis der verstorbenen Musiker.

Ausgezeichnete Komponisten:

43. Luiso Dentico, Musico theorico, gentil'huomo, napolitano.
44. Il Rev. Don Gioan Andrea Alcalá, napolitano.
45. Fabritio Dentico, gentilhuomo, napolitano.
46. Gioan Domenico Viola, napolitano.
47. Fabritio Gaetano, napolitano.
48. L'Abbato Pitigliano, napolitano.
49. Stefano Lando, napolitano.
50. Il Rev. Don Anello Sciaffino, napolitano et Hodomatario.
51. Diego Ortiz, spagnuolo, per antichita napolitano.
52. Il Rev. Don Gioan Dominico di Nola, per antichita napolitano.
53. Il Rev. Don Gioan Tomase de Benedictis di Pascarola, per antichita napolitano.

54a. Bartolomeo lo Roy, Borgognone, per antichita napolitano.
54b. Giustiano Fercolla, per antichita napolitano.

Ausgezeichnete Lautenspieler:

55. Fabritio Dentico, napolitano.
56. Viconcello Soverino, detto della Viola, napolitano.
57. Giulio Soverino, detto della Viola, napolitano.
58. Pompeo Severino, detto della Viola, et figli del sopradetto Viconcello, napolitano.
59. Garsia Maglione e Luiso, suo fratello, napolitano.
60. Giulio Cesare Stellatello, napolitano.
61. Luise Caso, napolitano.
62. Francesco Cardono, napolitano.
63. Aniballe Bolognese, per antichita napolitano.

Ausgezeichnete Orgelspieler:

64. Il Zagarro, napolitano.
65. Gioan Thomase di Maio,*) napolitano.
66. Mattio di Loga, napolitano.
67. Gioan Battista Vitale, detto il Principe, napolitano.
68. L'abbato Pitigliano, napolitano.
69. Fabritio Gaetano, napolitano.
70. Francesco detto lo Moro, per antichita napolitano.
71. Antonio Valonte, per antichita napolitano.
72. Nicolò Francese, per antichita napolitano.
73. Agostino Bianco, per antichita napolitano.

*) Hat Madrigale veröffentlicht. G. Becker.

Ausgezeichnete Spieler der Viola d'arco:

74. Andrea Romano, napolitano.
75. Prospero Planterio, napolitano.
76. Oratio detto del Violone, per antichita napolitano.
77. Bartolomeo lo Roy, per antichita napolitano.
78. Aniballe Bolognese, per antichita napolitano.

Ausgezeichnete Liraspieler:

79. Ottavio Miraballo, gentil'huomo napolitano.
80. Il Dottor Vito Antonio, per antichita napolitano.

Lebende Musiker (Seite 302):

81. Benedetto Narduccio, Comp. e Sonatore d'organo, napolitano.
82. Francesco Corrua, Sonator d'organo, napolitano.
83. Geronimo Fiorillo, Sonator d'organo, napolitano.
84. Giacobo Antonio de Stabilo, Sonator d'organo, napoliano.
85. Gio. Vittorio Mayello, Compositore Napolitano.
86. Gio. Battista di Paula, Comp. e Sonator di Viola d'arco, napol.

Verstorbene Musiker:

87. Pietro di Sis, gentil'huomo nap., Comp. e Sonatore di liuto eccellente.
88. L'abbate Polverino, nap. Sonator di liuto, di Chitarra e di Sordellina eccellente.
89. Don Gio. Battista Califano, Comp. Napolitano.

Wolfgang Schmeltzl.

In dem Programm des deutschen k. k. Staats-Obergymnasiums in Olmütz, veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1880, hat Professor Wilhelm Saliger auf S. 17—32 die Lebensverhältnisse von Wolfgang Schmeltzl aus dessen Komödien und übrigen Gedichten zusammengestellt. Gebürtig war Schmeltzl aus Komnat in der Oberpfalz; 1540 führte er in Wien als Schulmeister bei den Schotten (im Schottenkloster) eine Komödie (des verlorenen Sohnes) auf und so alljährlich, wenigstens bis 1548, um dem bis dahin üblichen Unfug bei den Fastnachtspielen fürzukommen. Im Jahr 1548 gab er seinen Lobspruch auf die Stadt Wien heraus (1849 von Kuppitsch wieder in gleichen Typen abgedruckt). Aus diesem erfahren wir, dass ihm der Rat von Wien „ettlich weingarten eingeben“ hatte, damit er

„beym Salvator singn" sollte. Später machte er den Zug des Erzherzogs Ferdinand gegen die Türken mit (wahrscheinlich als Feldkaplan) und beschrieb denselben in einem Gedicht (1556), auf dessen Titel er sich als „Pfarrherr bey Sanct Lorentzen auff dem Steinfeld in Osterreych" bezeichnet.

Soweit reichen die Nachrichten, welche aus Schmeltzls Werken sich ergeben. Raupach im Evangelischen Oesterreich (Hamburg 1741, IV. B. S. 160) schliefst aus einigen Versen des „Christlichen vnd gewaltigen Zugs inn das Hungerlandt" von 1556

„Das Euangeli wurd auch klar
Im Leger predigt offenbar",

dass Schmeltzl evangelischer Geistlicher gewesen. Dies weist Saliger S. 21 f. mit Recht zurück, aber er muss auch selbst zugestehen, dass Schmeltzl mit den Lehren der protestantischen Kirche wohl vertraut war. Der Grund ist demselben unbekannt geblieben, indem ihm eine wichtige Notiz über Wolfgangs Leben in E. Wellers Annalen II, S. 247 f. entging (sie ist von mir durch Vermittelung von Dr. J. M. Wagner in Wien an Weller gelangt). Auf dem Titelblatt einer Ausgabe des Christlichen Zugs in das Hungerland (in meinem Besitz) hat nemlich eine gleichzeitige Hand folgendes eingetragen: „Difer Wolffgang Schmeltzel ift zu Amberg Cantor geweft, ein erlich ehelich Weib vnd Kindle gehabt, ift aber dauon in Ofterreich gezogen, feiner hauffrau verlaugnet vnd ein papiftifcher pfaff werden, got gebs ime zu perewen." Aus dieser Mitteilung erklärt sich alles, was uns bisher in den Schicksalen Wolfgangs rätselhaft war, unter anderm auch, wie er dazu gekommen ist, in Nürnberg eine musikalische Sammlung von Quodlibets bei Johann Petreius herauszugeben. Dieses Werk, welches Saliger nicht näher kennt, wird von demselben mit Unrecht auf S. 23 als eine Sammlung österreichischer Volkslieder bezeichnet. Schmeltzl gab es bereits 1544 heraus und hatte es ohne Zweifel bereits in seiner Heimat vorbereitet. In der Zueignungsschrift an den kaiserl. Rat und Stadtschreiber Franz Igelshoffer nennt Wolfgang den Petreius seinen „sonder verwanten, lieben herrn vnd freund" und sagt, dass er die Sammlung auf dessen Veranlassung unternommen habe.

Elberfeld. *W. Crecelius.*

Mitteilungen.

* **Nachträge zur Erfindung der Ventiltrompete.** Die Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung berichtet noch über folgende Erfindungen: Dickhuth,

Hofmusikus in Manheim hat 1812 ein Horn erfunden, auf dem man alle chromatischen Töne blasen kann. Die Beschreibung desselben, von Gottfried Weber in Manheim abgefasst, befindet sich im 14. Jahrg., Sp. 761, und besteht die Mechanik aus einem Ventil mit Federkraft, welches mittelst des Daumens mehr oder weniger eingedrückt worden kann.

1819 (21,691) wird über eine Klappentrompete des Herrn Aloys Lauchor in Strafsburg berichtet, der darauf Concerte giebt und ist in der Beilage eine Abbildung nebst Tonumfang und Behandlung mitgeteilt. Die Abbildung stellt eine Trompete mit nur einer Windung dar, die aber mit sieben Klappen, ähnlich wie beim Fagott, versehen ist und auch so gespielt wird.

1821 (23,396) wird eine Trompete beschrieben, die ein Musicus vom 7. Garde-infanterie-Regiment in Paris, Herr Logram, erfunden hat und bei der durch einen mit dem Daumen der rechten Hand zu bewegenden Schieber, der mit einer Feder versehen ist, alle chromatischen Töne vom tiefsten g der Violine bis in das 3gestrichene c hervorgebracht werden können. Spalte 412 befindet sich die Abbildung derselben.

Ebendort, gleich darauf, ist eine Trompete von Herrn Sattler in Leipzig beschrieben, die mit den modernen Ventiltrompeten die gröfste Aehnlichkeit hat (s. die dort befindliche Abbildg., Spalte 411). Hier werden durch zwei Ventile, die in Federn laufen, ähnlich wie heute, die Töne der chromatischen Tonleiter erzeugt. Auch Hörner verfertigt Herr Sattler, welche dieselbe Vorrichtung haben.

1827 lässt sich Gaetano Brizzi in Ancona in Italien auf der Klappentrompete hören. (Leip. 29,637.) Das Patent des Heinrich Stölzel von 1818 scheint demnach wenig Erfolg gehabt zu haben.

* Zu Ambros' Geschichte der Musik erscheint jetzt ein Supplement, bestehend in einer Sammlung bisher meist ungedruckter geistlicher wie weltlicher Tonstücke aus dem Zeitalter der Renaissance: Niederländer, Italiener, Deutsche und Franzosen, herausgegeben von Otto Kade. Leipzig bei F. E. C. Leuckart. Preis der Lieferung 1 Mark. Bestellungen nimmt jede Musikhandlung entgegen.

* Herr Sac. Guerrino Amolli, Vice-Custode der Biblioteca Ambrosiana zu Mailand beabsichtigt eine Ausgabe von Guido von Arezzo's Schriften zu veranstalten. Man subscribirt bei der „Direzione della Musica sacra in Milano, Via S. Sofia Nr. 1“ und wird sich der Preis auf 20 Lire (= 16 Mk.) stellen. Aufserdem wird noch ein Antifonario Guidoniano zum Preise von 30 Lire angekündigt. Auf Verlangen kann der Prospekt buchhändlerisch bezogen werden.

* Herr Alb. Quantz hat folgende Portraits unserer Bibliotheck zum Geschenke gemacht: L. van Beethoven, kleine Ausgabe nach v. Klöber; Gioachimo Benincasa, Bass-Sänger in Dresden, † 1835; Giovanni Cantu, Tenorist, † 1822 in Dresden; Jos. Haydn, nach Ihrwach's Medaillon; Joseph Joachim in jungen Jahren als kgl. Hannoverscher Concertmeister; Louis Spohr mit seinem Autograph.

* Ein wenig beschädigtes, sonst aber kompletes Exemplar von Joh. Walther's Wittembergisch Geistlich Gesangbuch von 1524, zu drei bis fünf Stimmen. Partitur. Neue Ausgabe von Otto Kade. Publikation Bd. 7, 1878, ist von der Redaction bei Einsendung von 5 Mk. zu erhalten (Ladenpreis 15 Mark).

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied 2. Bd., Forts. S. 117—124.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S.W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIII. Jahrgang.
1881.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 8.

Zwei veraltete Musikinstrumente.

Eine Studie von J. F. W. Wewertem.

(Fortsetzung.*)

Die hierher gehörige Stelle, die ich überhaupt nur einmal und zwar bei Wolf (Laïs) für die Rotte herangezogen fand, heifst dort:

His rote with outen wen
He Tristrem raught bi the ring
Miri notes he fand
Opon his rote of yuore.

Dieselbe steht aber im Gedicht nicht so zusammenhängend wie ich sie hier nach Wolf's Citat wiedergebe, welches je zwei Zeilen aus der 67sten und 70sten Strophe desselben, zusammengezogen hat. Hier liegt nun die Hauptschwierigkeit im richtigen Sprachverständnisse dieser Worte, die jedenfalls nicht als in reiner Sprache gedichtet anzusehen sind. Es scheint mir daher geboten zunächst zusammenzustellen was ich über die Handschrift gefunden, in der Hoffnung, dass Sprachkundige vielleicht dadurch veranlasst werden möchten, ihre Aufmerksamkeit derselben zuzuwenden und durch ihre sprachlichen Entscheidungen auch Licht in die musikalische Frage zu bringen, um hiernach auch über diese letzte *Rotten*-Quelle die Akten schliefsen zu können.

*) In Nr. 7, Seite 160, müssen am Schlusse die Worte „von Gottfried von Strafsburg" fortbleiben.

Im Nachtrag zu seiner Ausgabe Gottfried's von Strafsburg (1823) sagt von der Hagen von ihr: „Die einzig übrige unvollständige Handschrift ward in England gefunden; früher durch Auszüge und Abschrift, nunmehr (durch Walter Scott) durch Abdruck bekannt. Dieselbe besafs Francis Douce in London der sie W. Scott mitteilte. George Ellis machte Auszüge, oder vielmehr Umschreibungen mit merkwürdigen Stellen beider Gedichte für W. Scott's Ausgabe des englischen Tristan (W. Scott Works Introd. XXXVIII, LXXXVIII 205—245) der auch in den Anmerkungen beide vergleicht, sowie er daraus den im Englischen fehlenden Schluss ergänzt. Die ganze Pergamenthandschrift besteht nach Ellis (p. 208) nur noch aus zwei und zwanzig Blättern und ist aus dem 13. Jahrhundert, vermutlich Ueberbleibsel einer Klosterhandschrift.

Schon früher (1812) hatte v. d. Hagen von diesem Fragment gesagt, dass der Inhalt des Gedichtes zwar ganz mit Gottfried's Werk zusammenstimme, doch sei es sicher nicht die unmittelbare Quelle desselben, sondern — wie auch beibehaltene Wörter und Verse zeigten — irgend ein französisches aus dem Englischen übertragenes Gedicht. Dass Thomas von Erceldoune einen Tristan gedichtet habe, bezeuge auch seines zeitgenössischen Landsmannes, Robert Mannyan's of Brunne, altenglische Reimchronik (1303) in deren Vol. I. p. XCIX (S. W. Scott Introd. LIX) und obgleich er im Eingang des Gedichtes selber, nur als mündliche Urkunde genannt werde, so sei doch er wohl auch in jenen französischen und deutschen Berufungen gemeint. Nur der Umstand sei dabei bedenklich, dass Th. v. Erceldoune nach sichern historischen Anzeigen bei Scott erst um 1219—96 lebte; so dass, wenn er auch den Tristan sehr früh gedichtet — Scott setzte ihn 1250 — Gottfried, der ihn über Frankreich erhielt, sehr spät in's 13. Jahrhundert — gelebt haben müsste. In einer neueren Ausgabe der Werke W. Scotts, vom Jahre 1833, welcher die Handschrift von Thomas von Erceldoune — das von seinem Geber sogenannte Auchinleck-Ms. abschrieb, und mit eigner Hinzudichtung der fehlenden Teile, herausgab, ist auf Warton's History of English Poetry aufmerksam gemacht. Dem ersten Bande der 8. Ausgabe derselben (1824 erschienen) ist eine Besprechung von W. Scott's Vorrede (Introduction) zu „Sir Tristrem“ beigefügt von Price, dem Herausgeber Warton's. Er sagt darin, dass die Tristansage lange vor Thomas von Erceldoune auf dem Continente verbreitet war; ferner, dass der von Gottfried angeführte Thomas von Britanie ein Anderer als Thomas von Erceldoune gewesen und in normännischem französisch (norman french) ge-

schrieben habe, sowie dass in dem schottischen „Sir Tristrem“ keine Spur von schottische Phraseologie enthalten sei. Endlich dass W. Scott in keiner Weise einen Zusammenhang zwischen der Tristansage des Continents und dem Dichter von Erceldoune nachgewiesen habe. Der Herausgeber der neuen Ausgabe von W. Scott sagt (p. V) es müsse zugestanden werden, dass Price den bestimmten Beweis erbrächte, dass es eine alte Nachricht — „a Chronicle of Cornwall by Thomas of Britanny“ — gegeben habe, auf welche die alten deutschen Sänger sich in Betreff der Helden der Tafelrunde zu berufen gewohnt gewesen wären; und da Gottfried von Strafsburg häufig die französischen Worte seines „Thomas von Britanie“ anführe, so sei es kaum zweifelhaft, dass diese Chronik seine Quelle gewesen sei. Derselbe Herausgeber erinnert daran (p. VII) wie schon W. Scott die Ueberzeugung ausgesprochen habe, dass der Sir Tristrem des Rhymer of Erceldoune früher schon „durch viele Hände“ in mündlicher Ueberlieferung gewandert sei, so dass die Sprache bedeutend alterirt gewesen, ehe derselbe überhaupt niedergeschrieben worden sei.

Im selben Jahre (1833) erschienen im Oktoberheft der Zeitschrift Gentleman's Magazine (p. 307—312) „Remarks on Sir W. Scott's Tristrem“ in welchen Sir Fred. Madden bestätigt, Price habe unzweifelhaft Recht in der Behauptung, das Gedicht entbehre jeglichen schottischen Gepräges; er sei aber keineswegs der Erste welcher erwiese, dass der Thomas von Britanie Gottfried's von Strafsburg und Thomas' von Erceldoune — angenommen auch, dass dieser der Verfasser des englischen Gedichtes sei — nicht identisch sein könnten, indem bereits v. d. Hagen und Büsching andeuteten, weshalb dies nicht möglich sei und E. v. Groote es des Weiteren ausführe. Dagegen scheine niemand auf den Gedanken gekommen zu sein, dass wohl Thomas von Erceldoune in normännischem französisch geschrieben haben könnte und demnach doch die ursprüngliche Quelle, auf welche Gottfried sich beruft, und vielleicht auch der Verfasser des Fragmentes sein würde. Dasselbe meint auch Irving (Foreign Review, Juliheft Nr. 7, 1829 p. 156) wo er sagt, dass augenscheinlich die Abenteuer Tristans von festländischen Dichtern lange vor der Geburt des Thomas' von Erceldoune besungen worden seien.

In dem obigen Citat S. Fr. Madden's unterläuft nun aber ein kleiner Irrtum. Wenn Madden nämlich sagt „Hagen nnd Büsching“ hätten diesen Zweifel angedeutet, so meint er offenbar den Grundriss von Hagen und Büsching. Dort steht aber noch ausdrücklich (Ausgabe: Berlin 1812 p. 132): „Die alte gedruckte Nachricht Gottfried's

von Strafsburg nennt als Quelle zwar einen Meister aus Britannien, aber der Name Thomas ist nur dem Münchener Codex beigeschrieben, und wahrscheinlich aus diesem genommen, da Gottfried sich gleich anfangs auf ihn, als die echteste langgesuchte Quelle bezieht. Dieser ist ohne Zweifel der Thomas Learmont von Erceldoune (in Schottland an der englischen Grenze) und The Rhymer (Reimer) benannt, dessen Tristan „den englischen Literatoren bekannt war." (Vergl. Pinkerton Anc. Scot. Poems Vol. I pref. p. 68, Eichhorn, S. 212.) Dagegen sagt v. d. Hagen allerdings im IV. Bande der Minnesänger p. 597 bestimmt: „So viel ist jedenfalls gewiss, dass der im französischen und deutschen Tristan genannte Thomas nicht Thomas von Erceldoune des englischen Tristan sein kann." Hiermit giebt er also einer später gewonnenen Anschauung Ausdruck, welche Sir Fr. Madden gemeint und deren Standort er nur irrig citirt hat.

Kurz vorher, p. 592, sagt v. d. Hagen a. a. O.· „Thomas von Britanie las zwar Tristan's Geschichte in britunischen Büchern: was aber Gottfried von oder nach ihm, ‚dem Meister der Abenteure' las und verdeutschte, war ohne Zweifel ein französisches Gedicht; auf ähnliche Weise wie um dieselbe Zeit Marie de France, die weniger schriftlich als mündlich vernommenen britunischen Lay's französisch dichtete mit Unterscheidung bedeutsamer Namen und Wörter derselben in beiden Sprachen, denen sie auch wohl das entsprechende Englische noch hinzufügt, z. B. in ihrem Tristanlai." Von diesen britunischen Büchern sagt er noch, aus Anlass des Walisischen Idiomes, (IV. Msgr. p. 591): „Diese britunischen Bücher waren nicht grofsbritannische — englische oder walisische — sondern bretonische, von der Bretagne."

Wolf (a. a. O. p. 246) hebt hervor, dass sich die angeführte wie die deutschen Tristanstellen auf denselben Teil der Sage beziehen, nämlich auf die Geschichte von dem irischen Ritter — bei Gottfried Gandin genannt — der durch sein Saitenspiel dem König Marke seine Gemahlin, die blonde Isoult abgewann, die ihm von dem, von der Jagd heimkehrenden Tristan durch dasselbe Mittel wieder entlockt ward und dass beide Dichter diese Geschichte fast mit denselben Einzelheiten erzählen: nur mit dem Unterschiede, dass nach Gottfried es der Irländer auf der *Rotte*, Tristan aber auf der *Harfe* that; während nach Thom. von Erceldoune der umgekehrte Fall stattfand. Und in der That bilden die Federzeichnungen der Heidelberger Handschrift zu diesen beiden Stellen Tristan mit eine Harfe ab.

Ich habe mich nun bestrebt, der Bedeutung jedes Wortes in diesen zwei Stellen aus dem schottischen Tristan nachzuspüren, aber nur mit dem sehr bedingten Erfolge zum Teil sich untereinander widersprechender Angaben.

Einige Worte erklärt v. d. Hagen in dem seiner Ausgabe desselben angehängten Wörterbuche. (II. Bd. Gottfried v. Strafsburg's Werke, Breslau 1823, Max & Co.) Sein 1816 in Büsching's Wöchentl. Nachrichten (II. p. 141) mitgeteiltes Vorhaben der Herausgabe einer verglichenen und berichtigten Ausgabe des Tristan mit den nötigen Erläuterungen, Einleitung und Wörterbuch, wozu er sich mit E. von Groote vereinigt habe, ist bekanntlich nicht zur Ausführung gekommen.

Die von ihm erläuterten Worte sind nun die folgenden (siehe Bd. II p. 222)

*wene**): Ween. *Withouten wene.* Without guess, certainty; an expletive II 67, [also: ohne Wahn, (ohne Schwanken) mit Sicherheit]

raught: rauzt (raugt). Reached, gave. II, 67. [erreicht, erlangt; gegeben]

mirie: miri. merry. II, 70 [vergl. allgem. Wörterbuch z. Ganzen: Mirthes, used for glees or tunes,] heiter, fröhlich

fand: To find, oder found. II, 70 [finden, gefunden]

Opon: upon. II, 70 [auf]

yvere: Yvery. II, 70 [Elfenbein].

In dem bereits erwähnten allgem. Wörterbuch zum Ganzen, sind auch noch die oben fehlenden Worte „withouten" und „ring" erklärt; ersteres durch Verweisung auf *wene,* letzteres durch das mittelhochdentsche Wort *rink,* das durch Ring, Panzerring, auch durch das Adjectiv *ringe,* welches leicht, oder *ringen* als Verbum, das ringen Uebung (ritterliche) streben, kräftig leben heifsen würde.

---

*) Anmkg. Im Gedicht steht nicht *wene* sondern *wen.* Obwohl weder von der Hagen noch Halliwell es ausdrücklich sagen, so handelt es sich vielleicht dabei nur um eine Abbreviatur die der Reim

His rote withouten w e n
He raught by the ring;
To folwed Tristrem the k e n
To ship ther thai her bring

bedingt und erlaubt, und würde das unverkürzte Wort *wene* lauten. Vergl. die vorangebeuden Zeilen wo etwas Aehnliches stattzufinden scheint:

Tho was Tristrem in t e n
And chidde with the king:
„Gifstow glewemen thy q u e n?
Hastow no other thing?

Vergegenwärtigt man sich, in welchem Zusammenhange die obigen Verse im Gedichte gesprochen werden, so könnte man wohl gelten lassen, dass Tristan, der eben im Zorne der Entrüstung den König gescholten: ob er Spielleuten nichts anderes als seine Königin zu geben habe?

„Seine Rotte ohne Schwanken“ (Zaudern)
(His Rote withouten wen)

zur Hand nimmt. Wir dürfen aber nicht unbeachtet lassen, dass Wolf (Laïs 246) diese Zeile mit der Abweichung giebt, dass er die Sylben trennt und statt: Withouten wen, — wie Hagen — With outen wen schreibt und hierzu würde Halliwell*) uns folgende Erklärungen geben.

Er übersetzt nämlich *outen* durch *strange, foreign*: fremdartig, fremdländisch; *wen* fehlt auch bei ihm, aber wene, das er wie von d. Hagen hat, giebt er in zwei Formen, nämlich als Verbum *to think, to suppose:* denken, vermuten und als Subject: *guess, supposition, doubt;* also wie eben Wahn, Vermutung, Zweifel. Für raught kommen zwei Dialekte in Frage nach ihm; nämlich raught als Vergangenheit für den Indikativ to rake, wie auch S. Frd. Madden es giebt: Remarks on S. Tristrem, Gentleman's Magazine 1833, Oktoberheft p. 311, welches im „West-Saxon“ üblich, und raught als Adjektiv für einen wert gehaltenen Gegenstand: cared (for); oder für einen Gegenstand der mit einem Halse versehen ist: necked welches beides im Angelsächsischen gebräuchlich. Die eine wie die andere der angelsächsischen Formen lassen sich mit einem Musikinstrument wohl zusammen denken: sei es die „eines wertgehaltenen Gegenstandes,“ sei es die „mit einem Halse versehen“ sein. Es fragt sich also hier, erstens: wer richtig — aus der Quelle — gelesen, respective abgeschrieben hat? v. d. Hagen, dem im dritten Stück einer Recension des Buches der Liebe (Leipz. Lit. Zeit. 12. März 1812, Nr. 62, 63 und 64) der Vorwurf der Oberflächlichkeit — gemacht wird; oder Wolf, der nicht anführt ob er nur citirt (und dann nicht sagt woher) oder ob er aus der Tristanhandschrift selber excerpirt habe? Ferner, ob die „West-Saxon“ Sprache oder die angelsächsische hierbei eher in Betracht komme — oder wohl gar alle beide besser bei Seite gelassen werden? Auch dies entzieht sich, eines

*) A Dictionary of Archaic and Provincial Words, obsolete phrases, proverbs and ancient customs, from the fourteenth century; by James Orchard Halliwell Esq: F. R. S. in two volumes, Third Edition. London. Thomas and William Boone, 29 New Bond Street. MDCCCLV.

wie das andere meiner Beurteilungsfähigkeit; aber ich musste hervorheben, dass die angelsächsische Deutung die *Rotte* als ein fremdländisches (oder fremdartiges) mit einem Halse versehenes Instrument darstellen könnte. Dagegen wenn die Hagensche Lesart, dass die von Wolf getrennt gegebenen Silben zusammengehören, die richtige ist und es also nicht *with outen wen*, sondern: *withouten wen* heifsen müsse, dann auch *raught* auf *reached* hinweist und wir für diese — mir die natürlichere scheinende — Auslegung:

His rote, witheuten wen,
Seine Rotte ohne Schwanken (Zaudern)
He raught bi the ring
Er am Ring sich zulangt

sowohl in der Lex Angliorum et Werinorum (um 800) einen nicht unwichtigen Praecedenzfall und in Gerbert's Abbildungen der St. Blasiushandschrift (De Cantu et Mus. Sacr. T. II. Tab. XXVI, fig. 3) eine bestätigende Abbildung haben, welche zusammen Tristan's Handlung in lebhaft erregter Geste, zu veranschaulichen vermögen. Die Lex Angliorum et Werinorum besagt nämlich, Tit. 5, Art. 20: „Qui harpatorem, qui cum circulo harpare potest, in manum percusserit, componat illum quarta parte maiori compositione quam alteri eiusdem et conditionis homini." Und welcher Art dieser Reissring gewesen, zeigt uns die Abbildung der obigen St. Blasiushandschrift fol. I, fig. 3. Die vier kleinen Ringe od. Knöpfe an dem Ringe, welche vielleicht bei verschiedenem Material der Saiten eine Veränderung des Klanges hervorzubringen vermochten, deuten jedenfalls auf eine Gröfse und Stärke desselben hin, welche ebensowohl gestattete das Instrument damit von der Wand herab, als von einem Tische, rasch an sich zu ziehen. Er deutet aber auch auf die Art des Tragens der Rotte hin, wie sie Gottfried von Strafsburg in seinem Tristan erwähnt, wenn er (Bd. I, p. 180, Vers 13120, Ausgabe v. d. Hagen) sagt

„Über sinen rukke fürt' er
eine roten, diu was kleine."

Es lässt sich wohl vorstellen wie Tristan rasch entschlossen die Rotte am Ringe ergreift und sich über den Rücken wirft, sie zugleich an einem Knopfe seines Kleides mit dem Ringe anhängend, wie man Ausgang des Mittelalters noch die sogenannten Schultergeigen befestigte, die man wie ein kleines Violoncello vor dem Körper hängend trug und mittelst einer Schlinge am Kleide anhängen musste, um die Hände zum Spielen frei zu haben. Wir wissen ja auch, ich erinnere daran, aus dem Eingange, dass es in der schottischen Sage

im Gegensatze zur deutschen, die Rotte war, auf welcher Tristan siegesbewusst den Kampf um die geraubte Königin wagt, welche dort dem Könige, durch das Harfenspiel des fremden Ritters abgewonnen worden. Wir dürfen auch an dem Ausdrucke „cum circulo harpare potest" keinen Anstofs nehmen, weil dieser Ausdruck im Mittelalter unterschiedlos für alle Saiteninstrumente gebraucht wurde, deren Saiten gerissen oder gezupft wurden im Gegensatze zu Hackebrettern, welche geschlagen wurden. Man sagte „herpffen" auch wo es Harfen gar nicht waren die gespielt wurden; ja gradezu die umgekehrte Redeweise kommt häufig vor, wie z. B. bei Schmeller (Bair. Wörterbuch III. 170, Cgm. 121. f 88a):

„Als her David sein rotten spien wan er darauf herpffen welt" um nur eines der vielen ähnlichen Beispiele anzuführen. Liefsen sich jene beiden ersten Verszeilen wirklich so wiedergeben, so wäre dies alsdann von durchschlagender Bedeutung, weil damit festgestellt wäre, dass die Rotte ein Zupfinstrument gewesen und mithin vom Crwth und Psalterium (Bogen- und Schlaginstrument) ein für allemal geschieden. Der verstorbene Fétis würde nun zwar wohl hierzu bemerken, dass er hierüber längst im Klaren gewesen! Vide seinen Antonio Stradivari, wo es pag. 28 über die Rotte heifst: Nous n'avons pas de conjectures à faire sur l'instrument en lui-même, ni sur la manière d'en jouer; car un manuscrit du commmencement du septième siècle qui existait autrefois dans la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Blaise, renfermait une figure de femme, qui pince les cinq cordes d'une cithare teutonique ou rotta, les quelles sont attachées à un cordier allongé et sont appuyées sur un chevalet. L'abbé Martin Gerbert a publié cette figure. (De cantu et musica. T. II. Tab. XXVI, Fig. 3.)

Das ist nun freilich sehr kurzer Hand abgethan und hat auch bislang keinen Widerspruch gefunden. Es unterläuft dabei nur die Kleinigkeit, dass der Bildner des Manuscriptes diesem Figürchen gar keine Benennung beifügt, dagegen ein gröfseres von Fétis weiterhin citirtes, *Cithara teutonica* und ein, etwas in der Form abweichendes, drittes *Cithara anglica* bezeichnet; keinem dieser Instrumente aber den Namen Rotte beilegt oder andeutet, dass unter Cithara teutonica die Rotte zu verstehen sei. Für diese stillschweigende Unterlegung ist der angebliche Brief des hl. Bonifacius*) ver-

*) Als der erste Artikel bereits gedruckt war, kam mir durch einen glücklichen Zufall das Werk von Forster und Sandys zu Gesicht und ergänze ich um so lieber hier, dass auch sie pag. 21, also schon 1864 die Autorschaft

antwortlich! Fétis führt ganz harmlos fort: „Une autre rotta semblable à celle-ci pour la forme, sauf le chevalet, est montée de sept cordes; elle est tirée d'un autre manuscrit du neuvième siècle; l'abbé Gerbert l'a également fait graver. (Ibid. tab. XXXII. fig. 17.) Er bemerkt dabei gar nicht, oder verlässt sich darauf, dass seine Leser seiner Behauptung nicht in Gerbert prüfend nachgehen werden: dass er die Details, welche er als von einem Instrumente beschreibt, von zweien entlehnt hat. Wie die Abbildung bei Gerbert zeigt, hat das Instrument, welches er zuerst beschreibt, allerdings einen Steg, aber den „cordier allongé" — den verlängerten Saitenhalter — sucht man vergeblich darauf, aus dem einfachen Grunde, weil er sich auf dem zweiten Instrumente befindet, von welchem er sagt, dass es dem vorigen ganz gleich sei, bis auf den Steg, jenem grösseren, *cithara teutonica* benannten Instrumente und von welchem Fétis selber sagt, dass es in einem andern Manuscripte dargestellt ist, das um zwei Jahrhunderte jünger sei.

Zu Tristan zurückzukehren, so haben wir dort noch die zwei letzten Zeilen der angezogenen Stelle in Betracht zu ziehen:

Mirie notes he fand
Opon his rote of yuore

So einfach die erste Zeile sich übertragen lässt:

Fröhliche Weisen (nötelin) fand er auf seiner Rotte

analog den „nötelîn" Tristan's wie Isolden's an mehreren Stellen in Gottfried's Tristan, so komplizirt stellt sich die Sache bei der letzten Zeile dar. Wir haben allerdings ein deutsches Gegenstück für dieselbe, sowohl für die Rotte in Gottfried's Tristan, wo seines Gegners Instrument an der bereits angeführten Stelle (13125) beschrieben ist, als:

eine roten, diu was kleine
mit golde unde mit gesteine
geschônet unde gezieret,
zo wunsche gecordieret

wie, in den Gesammtabenteuern, Vers 16 397, wo von „einer videlen" erzählt ist „mit sîdînen seiten, erziuget wol, als sie ein Vürste verom „selfdaz gebrûniert, der capellen gezieret mit golde unde mit ge„stein, von edelen helfenbein, under dem swebet ein palmât sidin „horte" u. s. w. Allein es ist dabei Folgendes in Erwägung zu ziehen:

Cuthberts wieder hergestellt haben, als ich genötigt bin sie im Folgenden anzugreifen, wovon die bescheidenen Verfasser (vergl. ihre Einleitung) vielleicht weniger Schuld haben, wie die Schriftsteller, die sie bonna fide benutzt haben.

erstens, dass v. d. Hagen *yvere* abschrieb und naheliegend durch *ivory* (Elfenbein) übersetzte; Wolf dagegen *yuere* schrieb, was vielleicht auf *yore* hinweisen könnte und womit noch heute im Englischen etwas in weiter Ferne zurück liegendes bezeichnet wird und durch: von Alters her, von ehedem, im deutschen wiederzugeben wäre, welches ebensowohl auf den Wert des Instrumentes, als auf das Siegesbewusstsein einer schon oft erprobten Zaubermacht, bezogen werden könnte. Nicht zu übersehen scheint mir auch, dass Halliwell's höchst reichhaltiges Wörterbuch, das z. B. das Wort *outen* hatte, das ich sonst nirgends fand, das Wort *yvere,* das v. d. Hagen so glatt weg mit *ivory* zu decken vermeint, gar nicht hat. Der Klang des Wortes, wenn man das *u* für *v* liest, erinnert wohl an das französische *ivoire* und wurde vielleicht auch früher das *oi* dort ebenso *ai* ausgesprochen wie man sonst *avois*, *recevois* schrieb und *avais*, *recevais* aussprach. Ob aber in den Dialecten, welche hier in Frage kommen, diese Annahme, das *u* als *v* zu lesen, wie es bei Notker vorkommt, zulässig ist, kann ich nicht entscheiden. Musikalisch klangvoll, von hinreissendem Zauber kann man sich einen Tonkörper von Elfenbein gerade nicht vorstellen; dagegen wohl einen solchen wie die Gesammtabenteuer ihn beschreiben (s. ob.) Und ist es denn bedeutungslos, dass in jenen beiden Stellen ausdrücklich gesagt ist:

mit Golde unde Gestein gezieret

also nur geschmückt; in der zweiten aber sogar geradezu steht:

der capellen — gezieret mit golde unde mit gestein — von edelen Elfenbein —.

Also der Deckenrand „von edelen helfenbein." Das passt schon besser zu Gandin's schöngezierter Rotte (bei Gottfried), wenn man sich diese gleichfalls, wie jene „wol erzeugte" *videl,* von „Selfdaz" (Holz) erbauet und mit Elfenbein eingelegt denkt! In einer Anmerkung zu Gottfried's Tristan (Minnesäng. IV. 124, G. v. St. p. 604, 3) erzählt von der Hagen von einem Elfenbeinkästchen, welches dem verstorbenen Besitzer der Handschrift der beiden französischen Tristangedichte, Francis Douce gehört habe, und sich jetzt als dessen Vermächtnis in der reichhaltigen Sammlung des gegenwärtigen Besitzers Sir Samuel Rush Meyrick zu Goedrich Court, Herefordshire befinde. Dieser habe das mit geschnitzten Darstellungen verzierte Kästchen in der Monatschrift *The Analyst* (Vol. I. London, 1834, p. 233) selbst beschrieben und mit Bezugnahme auf Davies*) Deutung der Dich-

*) Edw. Davies, Mythology and rites of the British Druids ascertained by national documents. London 1809.

tung stehe diese Beschreibung mit Abbildungen in gleicher Gröfse nach Zeichnungen von Henry Shaw in der Zeitschrift Gentleman's Magazine 1835, Februarheft, nochmals abgedruckt. Von diesen Darstellungen die er „eine wohlgewählte, bedeutsame Bilderreihe" (1—12) nennt, sagt v. d. Hagen, dass sie zum Teil mit den Gemälden der Münchener Handschrift von Gottfried's Tristan zusammenträfen: „die „Gestalten sind meist kurz und die Glieder meist zu stark; jedoch „scheinen die Gesichter, wie die Gebärden ausdrucksvoll und das „ganze Gebilde den Tristanhandschriften gleichzeitig."

Durch ein eigentümliches Verhängnis das sich an alle Rottenquellen zu heften scheint, fehlt dieser ganze Abschnitt des Gedichtes in der Münchener Handschrift, wegen eines Defectes von vier bis fünf Blättern im Codex.

So stellt sich schliefslich die Ausbeute der so vielverheifsenden und bei richtiger Lesung vielleicht auch erfüllenden Stelle immer noch als sehr ungenügend und mangelhaft dar, und sie wird es bleiben müssen bis die sprachliche Seite der Frage von kompetenter Seite gelöst wird. Fétis' Beschreibung, nach welcher das bei Gerbert abgebildete Figürchen der St. Blasius-Handschrift das dargestellte Instrument spiele: „qui pince les cinq cordes", kann ich nicht zustimmen. Es scheint mir evident, dass sie das Instrument, welches ihre eine Hand fasst, durch die Anlegung der gespreizten anderen an die Saiten, nur aufrecht hält; undenkbar ist es ja doch die Saiten, welche über einen Steg gehen, unterhalb desselben anzuschlagen oder zu reifsen. Aufserdem widerspricht auch die gespreizte Stellung der Finger der Behauptung *pincer,* welches ein Anfassen der Saite bedingt.

(Fortsetzung folgt.)

Conrad Hagius von Hagen.

(Georg Becker.)

Zu der in der ersten diesjährigen Nummer, von Herrn Eitner gegebenen Beschreibung von Conrad Hagius' Sammelwerk „Newe künstliche musikalische Intraden" etc., erlaube ich mir folgenden Beitrag.

Die Tenorpartie dieser seltenen Sammlung, von der ich ein Exemplar besitze, enthält eine Widmung und eine kleine Einleitung, deren Inhalt manches Intressante bietet.

So lehrt uns die Dedikation an Herrn Ernsten Grafen von Holstein-Schawenburg und Sternberg u. s. w., dass Hagius „mit der Bestallung eines Componisten an der Hof-Music — dessen Kapellmeister er früher war — gnädig ad vitam ist versehen worden.“ Er weifs sehr gut, sagt er, dass er nicht „müfsig gehen und das Pflaster allzeit tretten, sondern nach den geringen Gaben die ihm von Gott gegeben sind, studieren soll.“ Er verspricht darum als Beweis seiner Thätigkeit seinem Herrn jährlich eine Arbeit zu liefern. „Vorliegende, die er für das 14. Jahr (1614) schuldig ist, kommt einige Monate zu spät, doch hat er schon anderswo die Gründe dieser Verspätung angegeben.“

Die Widmung wurde in „Rintlen den 3. Martii, style antique, anno 1615“ verfasst.

Die Einleitung lautet wörtlich:

„Ad benevolum Lectorem.“

„Günstiger lieber Leser, für jene 20 Jaren, da ich diese nachbenannte Königreiche und Provincien oder Fürstenthümer, als nemlich Oesterreich, Böhmen, Ungern, Polen, Preufsen, Littawen, u. f. w. durchgereiset bin, da hab ich allzeit Nachfrag gehabt nach denen, welche der edlen Kunst Music verwandt gewesen seyn, wie solches mein Stammbuch zum theil aufweiset. Und dazumal ist mir zwar von etlichen, so der Vocal- oder Instrumental-Music seyn zugethan gewesen, viel gutthat erzeigt und bewiesen worden. Und dieweil ich nur gute correspondentz und Kundschafft mit ihnen getroffen, so seyn zum theil einige Instrumentisten gewesen, die von etlichen Galliarden, Pavanen etc., allein den Bass und Discant, auch nur gar eine Stimm, gehabt haben, denen ich (weil nicht alle Musikanten Contrapunctisten und Componisten seyn können) auf ihr bitt die Mittel-Stimmen nach meiner geringen Art hinzugesetzet. Ich hab aber auch befunden, da sie gleich etliche Mittel-Stimmen gehabt, dass sie in etlichen Stellen *vitiose* sei'n gewesen, das ist: Sie seyn voller Vitien gesteckt, und defshalben ich verursacht werden, etliche ander Mittel-Stimmen zu setzen“.

„Zu dem fand ich auch dass in etlichen Stimmen kein rechte singerische Art sich sehen liefs: Difs aber soll und muss also verstanden werden, ein jegliche Stimm in der Music, es sey gleich was vor ein Stimm es sey, die muss nach ihrer Art und Eigenschaft etwan zierlich gesetzt werden, dass sie recht musicalisch sey, als, wenn sie allein mit einem Instrument, oder mit menschlicher Stimme gehört wird, dass sie dann anmutig, lieblich anzuhören sey, damit es

den Zuhörern, und dem der sich damit hören lest, ein Freud und Erquickung bringe."

„Wo diese Wörter stehen, *Medias voces adjecit vel addidit* C. H., da seyn die Mittel-Stimmen von mir hinzugesetzt, und C. H. findet man denn bey den hinzugesetzten Stimmen."

„Also auch: *ad Basin caeteras voces composuit* C. H. oder, *caeteras voces ad hunc cantum composuit* C. H., so findet man dessgleichen C. H. bey den hinzugesetzten Stimmen, welche ich auch hinzugesetzt habe. Ich habe wol zwar keine Namen über etliche Galliarden und Pavanen, wer sie gemacht hat geschrieben funden, ob sie Italianische, Französische, Teutsche oder Engelländische *Autores* seyn, solches ist mir unbewusst: Derentwegen ich sie auch Namlos gelassen. Habe doch hieneben etliche namhaffte Autores gebraucht, welche meine bekannte günstige Herrn und gute Freunde sein, deren Namen allhie ordentlich nachgezeichnet werden und ausdrücklich auch bey ihren Intraden, Galliarden, Pavanen etc. die sie gemacht haben, nach der lenge zu finden seyn."

„Difs seyn die Authoren so in diesem Work befunden werden: *Alexander Horologius. Diamedes Gedeon Lebon. Tobias Hoffcuntz. Johannes Grabe. Christoff Buel. Johann Staden. Gregorius Huvvet. Josephus Biffi. Thomas Simpson. David Thusius. Conradus Hagius.*"

„Wo das Wort *correct* seht, dieselbigen *Galliarden* seyn zum theil von mir, wegen der bösen species die sie haben in sich gehabt, mit fleifs durchsehen, und wo es sich hat fügen wollen, auch corrigirt worden. Weil diese Sachen meist auf Geigen gebraucht werden, so lass dir günstiger Leser hie nicht frembd nemen, dass etliche dieses (die gegeigete Semitonia) welche bisweilen aufserhalb den *cadentiis descendendo* gesetzt seyn: das ist, wenn nach dem *diesin* die *nota* ein secund oder tertz unter sich steiget etc. In andern Sachen, als Motetten, Madrigalien, und Teutschen Gesängen, wie mir diefs wohl bewust ist (der gemeinen Regel und Gewonheit nach) gebürt sichs nicht, es brauche einer dann eine Licentz wegen der Wörter oder sonsten um ander Zierlichkeit willen: oder aber dass einer durchaus *cromaticum genus* brauchen wölle, welches bey unser Zeit allgemach *ad antiquos usus reducirt* wirde."

„Es wird allhie auch offt in etlichen Intraden, Galliarden und Pavanen etc., die letzte 3 nota zu end gar blos gelassen, dass nach ihr kein rechte gebräuchliche Finalnota mit der gemein end pausen gesetzt wird, wie es im Anfang der *Intraden* so mit Text unterlegt seyn, geschehen ist. Deretwegen ist *Hemicielus cum puncto inserto*

unten oder oben in etlichen der letzten End-Noten gesetzt, dass es nach derselben *repetition*, daselbst, das *Final* oder gar die Stillschweigung des *Finals* anzeigt. Viel günstiger Leser, nimb hiemit für gut, so ich von Gott weiter das leben haben werde, so sollen dergleichen Sachen mehr in Kurtzen folgen."

Noch bleiben mir einige Worte über das Geburtsjahr von Hagius zu sagen:

Fétis meint: „Hagius naquit à Reinteln en 1563 et non en 1559, comme on l'a dit dans le *Dictionnaire de Musiciens* de 1810; car au bas du portrait de ce compositeur, placé dans l'un de ces ouvrages publié en 1617, on trouve ces mots: „*Conradus Hagius Rintelius, aetatis suae* 54." Abgesehen von dem Fehler den Fétis begangen hat, indem er aus 45 54 machte, teile ich doch nicht seine Rechnungsweise. Die Jahresangabe 45 bezieht sich gewiss auf die Zeit der Verfertigung des Bildes, d. h. auf das Jahr 1595, während die Jahreszahl 1604 wohl einem Drucke, möglicher Weise der, in demselben Jahre in Frankfurt erschienenen „Newe teutsche Tricinien" etc. entnommen ist; Hagius ist nach meiner Meinung im Jahre 1550 geboren. Es wird sicherlich niemand einfallen, unter sein vor neun Jahren gemachtes Porträt sein jetziges Alter zu schreiben.

Zum Schlusse noch eine unbedeutende Bemerkung. Nach C. F. Becker sind die „Newe künstlichen musikalischen Intraden" u. s. w. im Jahre 1616 erschienen. Ich glaube er hat Recht. Von den vier Datumangaben die den Titel derselben beschliefsen, bringt die von Herrn Eitner citirte das Jahr 1617, während die drei anderen, wie nachstehend zu sehen ist, die Zahl 1616 ergeben:

CrVX reDeMptorIs = 1616
BeatVs erIs sI DIVItIas ConteMptorIs = 1616
AnnVs se DeCIMVs (non admodum) benVs = 1616.

Mitteilungen.

* Die k. k. Hofbibliothek in Wien besitzt zwei **Liederbücher** im Ms. aus dem 15. **Jahrhundert**: 1. Das Liederbuch von **Oswald von Wolkenstein** (Ms. mus. 2777, gr. Fol., 61 Bll.). Auf dem 38. Blatte liest man: *Inn der Jarczal Tawsend vierhundert vnd Inn dem funf vnd zwainczigsten Jare Geschrieben Ist dicz puch vnd Ist es genannt der Wolkenstainer.*" Es ist eine alte Kopie des im Besitze des kk. Kämmerer und Vice-Landeshauptmann, Herrn **Arthur Graf von Wolkenstein** in Innsbruck, befindlichen Originals (Autograph) und enthält 82 Lieder, meist mit Melodieen, auch mit 2- und 3stimmigem Tonsatze versehen.

Die Notation ist mit der schwarzen Choralnote ausgeführt, wie z. B. das Locheimer Liederbuch p. 44, neue Ausgabe p. 155, Facsimile, oder auch die Beispiele in Coussemaker's Histoire de l'harmonie au moyen âge (Paris 1852) Monuments, planches 32—36, besonders ähnlich den auf 35 und 36. Die Texte sind bereits neu herausgegeben von Peter Weber, dagegen ist die Musik noch völlig unbekannt. 2. Ein Liederbuch von Peter Spörll, 1472, welches bei meinem Besuche in Wien im Jahre 1877 nach Strafsburg schon seit Jahren verliehen war zum Zwecke einer Herausgabe desselben, doch bis heute meines Wissens noch nicht erschienen ist und schwerlich das Licht der Welt erblicken wird und dann gewiss nicht mit den Melodieen. Mutmafslich stofsen die Herausgeber auf dieselben Schwierigkeiten wie ich bei der Herausgabe des Münchener Liederbuches. — Alle meine Bestrebungen, das erstere nach Berlin zu erhalten, sind gescheitert, wohl hauptsächlich durch die schlimme Erfahrung, welche sie dort an Mommsen gemacht haben, und der 2. Band des deutschen Liedes muss daher ohne diese beiden Liederbücher erscheinen, wenn nicht von anderer Seite Hilfe erscheint. Diese Hilfe müsste wohl aus Wien selbst kommen und hege ich die Hoffnung, dass sich durch diese Anzeige eine fleifsige hilfreiche Hand erbietet, wenigstens einen kleinen Teil in der Originalnotation zu kopiren und den Monatsheften zur Veröffentlichung zu übergehen; vielleicht entschliefst man sich auch in Strafsburg die Veröffentlichung des Liederbuches von Spörll den Monatsheften zu überlassen. Wir legen diese Angelegenheit allen denjenigen an's Herz, und bitten sie ihren Einfluss geltend zu machen, denen das deutsche Lied der älteren Zeit von Wert ist und die durch die Veröffentlichung in den Monatsheften endlich einmal ein praktisches Resultat vor Augen sehen.

Eitner.

* Mitteilungen der Musikalienhandlung *Breitkopf & Härtel* in Leipzig. Juni 1881. Von der *Mozart*'schen Gesammtausgabe werden demnächst erscheinen: Mitridate, König Thamos, Die Entführung. Ferner Arien mit Orchesterbegleitung, Tänze für Orchester, die Streichquartette, Streich-Duos und Trios. — Von der *Palestrina*-Ausgabe erscheinen Bd. 9: Offertorien, Bd. 10 u. 11: Messen. — Von Robert *Schumann's* Gesammtausgabe sind Sinfonien, Streichquartette, das Requiem, Werke für Pfte. und andere Instrumente und für Orgel erschienen. — Von den „Sammlungen musikalischer Vorträge“ (müsste es nicht besser heifsen: Vorträge über Musik? denn musikalisch werden wohl die Vorträge nicht sein) sind Nr. 20—28 erschienen. Darunter die Biographieen über Peter Cornelius, Faustina Hasse, Joh. Brahms und Josefine Lang: Ferner die historischen Abhandlungen von Riemann: die Entwickelung der Notenschrift und von Röder: über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Italien.

* Beethoven hat sich in den letzten Jahren seines Lebens nicht so weit vom öffentlichen Leben zurückgezogen, als man gewöhnlich annimmt. So berichtet die Allgemeine musik. Zeitung (Leipz. 1822) aus Wien, Spalte 310: „Unser Beethoven scheint wieder für Musik empfänglicher zu werden, welche er, seit seinem zunehmenden Gehörübel, beinahe als Misogyn geflohen hat. Er phantasirte bereits schon einige Male in einem geselligen Zirkel ganz meisterlich zur allgemeinen Freude, und bewies, dass er noch immer sein Instrument mit Kraft, Lust und Liebe zu behandeln verstehe.“

* Franz Liszt trat 1823 (12 Jahr alt, meist als 10jähriger angezeigt) als Klaviervirtuose auf und erregte in Wien, München und Paris ungeheures Aufsehen. Die Allgemeine musikalische Zeitung (Leipzig, Bd. 25, 26 u. f.) bringt

zahlreiche Berichte darüber. Unter anderem ist auch 1824, Bd. 26, Spalte 308, gesagt — Bericht aus Paris vom 8. Februar 1824 — „dass er auf einem Flügel von sieben Oktaven spielte (vom contra C bis fünfgestrichenen C), der durch diese übertriebene Ausdehnung den Uebelstand mit sich führte, keine Stimmung zu halten. Man war genöthigt, in der Mitte eines Stückes abzubrechen, um die, um einen halben Ton gesunkenen Saiten bestmöglichst hinaufzustimmen und die zerrissenen wieder zu ersetzen. Mag wohl dieser Unsinn, dem Umfange des Pianoforte's keine Schranken zu lassen, von den Klavierspielern herrühren, die dadurch neue Effekte zu erhalten glauben, oder vielmehr von den Klaviermachern, die dadurch ihren Instrumenten einen Vorzug und Käufer zu verschaffen suchen." In diesem Räsonnement geht es noch eine Weile weiter. Uns giebt dasselbe aber die erwünschte Gelegenheit, die Fortschritte der Technik in dem Instrumentenbau zu beobachten.

* Paloschi, Giov.: Annuario musicale storico — cronologico — universale. I più notevoli Compositori, Concertisti, Teorici, Critici, Poeti melodrammatici, ecc. di tutti i tempi e d'ogni Nazione. — Avvenimenti aristici importanti. — Luogo e data della prima rappresentazione di opere antiche e moderne. — Centenarii prossimi. — Etá di celebri maestri. — Le prime opere teatrali dei compositori più o meno celebri dall' invenzione dell' opera fino ai nostri giorni. — Epoche memorabili dell' opera in musica. — Coincidenze di data in ordine cronologico. I più rinomati maestri, artisti, scrittori, ecc., defunti coll' indicazione delle città, borghi, villaggi ove nacquero, ecc. Indice alfabetico. — Compilazione di . . . Edizione seconda notabilmente accresciuta e migliorata, con aggiunta di tre rubriche nuove. Prezzo netto Fr. 4. — R. Stabilimento musicale Ricordi Milano-Napoli etc. 1878.

In gr. 4°. VI, 144 Seit. Bei der Ausführlichkeit des Titels, der an die Titel des 18. Jahrhunderts erinnert, ist ein weiteres Wort kaum von Nöten. Ob die Daten aber zuverlässig sind, wäre erst nach einem öfteren Gebrauche zu erfahren. Vielleicht hat Jemand dasselbe nach dieser Seite hin bereits untersucht und giebt uns darüber Kunde. Uebrigens sind die Daten abermals verwertet in einem bei Ricordi in Mailand 1881 erschienenen Kalender, der für jeden Tag ein loses Blatt enthält mit grofsgedrucktem Datum, ähnlich den Comtor-Kalendern. Dieser letztere ist mit ausserordentlichem Fleifse angefertigt.

* Uebersichtlicher Katalog der Musikalien der ständischen Landesbibliothek zu Cassel. Bearbeitet von *Carl Israel.* Cassel. A. Freyschmidt. 1881. In 8°, VIII u. 78 Seiten. Wir empfehlen diesen wertvollen Katalog dringend zur Anschaffung. Auf den Katalog selbst kommen wir später noch einmal zu sprechen.

* Herr E. Bohn, Organist in Breslau, veranstaltet daselbst musikhistorische Soiréen und macht sich auch sonst um die Erforschung der dortigen Bibliotheken verdient.

* Valdrighi, Luigi Francesco: Musurgiana Nr. 6: Pietro Bertacchini e altri musicisti del secolo XVII. (Cont. delle annotazioni bio-bibliografiche di musicisti modenesi.) Modena tipogr. di G. T. Vincenzi e Nipoti. 1881. In gr. 8°, 21 Seiten.

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied," 2. Bd., Forts. S. 125—132.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S.W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIII. Jahrgang.
1881.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 9.

Zwei veraltete Musikinstrumente.

Eine Studie von J. F. W. Wewertem.

(Fortsetzung.)

Ein trauriges hierhergehöriges Seitenstück zu den willkürlichen Interpretationen von Fétis liefert die bereits erwähnte, in London 1864 erschienene englische Geschichte der Violine von Forster & Sandys, wo wir p. 24 das folgende Citat finden. Die Verfasser machen in ihrem Werke darauf aufmerksam, dass eine Stelle von Gerson, welche sie nach Gerbert (De Cantu et Mus. Sacr.) wörtlich citiren, besage: „Chordae secundum glossas positae sunt pro quibuslibet instrumentis, aliis a psalterio et cithara, quae chordis sonat repercussis sit viella, sit symphonia, sit lyra, sit rota, sit guiterna pp.“ und weiterhin „Canticum cum pulsu fit tripliciter; aut in rotatu, ut in symphonia; aut tractu, aut retractu, sicut in viella aut rebella; sive cum impulsu vel impulsivo quodam tractu cum unguibus vel plectro, cum virgula ut in cithara et guitorna, lituo psalterio quoque et tympano, atque campanulis.“ Sie heben hervor, er (Gerson) spreche in beiden Stellen von der *Rotte*, als von einem Instrumente das mit dem Bogen, vom Psalterium als von einem, das ohne denselben gespielt werde. Diese Behauptung ist vollständig unrichtig. Erstens ist die Stelle unvollständig und aufser Zusammenhang citirt. Gerbert, aus dem sie entlehnt ist, sagt selber (also nicht Gerson): „Violam iam supra ex Pseudo-Beda notavimus, uti etiam viellam, cui Jo. Gerson iungit rebecam, idem ut videtur,

instrumentum quod in eadem editione rebella appellatur paullo post, ubi magna copia instrumenta eius modi enchorda enumerat, illud psalmi laudate cum in chordis et organo versans.“ An diese Werte und an ihren Inhalt reiht sich im engsten Zusammenhange die erste der beiden unvollkommen citirten Stellen: „Chordae secundum glossas positae sunt pro quibuslibet instrumentis, aliis a psalterio et cithara, quae chordis sonat repercussis sit viella sit symphonia, sit lyra, sit rota, sit guiterna.“ Bei diesem letztern Instrumentnamen brechen die Herren Forster & Sandys ihr Citat mit einem et cetera ab und lassen folglich die weiter noch folgenden fünf Instrumentnamen weg. Dies ist deshalb nicht ganz gleichgültig für die Interpretation der ganzen Stelle, weil das letzte der hier weggelassnen fünf Instrumente, welche Gerson noch aufzählt, gerade die Rebella ist, um welche es sich bei der ganzen Erörterung handelt. Gerbert führt alsdann fort: „Juxta Ducangium vero et Carpentier Rebeca est instrumentum huius classis a veteri Gallico Rebec“ und citirt nun hierzu nach Du Cange eine längere Aufzählung von Instrumenten aus einer Handschrift des Aiméric de Peyrac, welche mit den Worten schliefst: „Quidam rebecam arcuabant muliebrem vocem confingentes.“ Gerbert bemerkt nun zu diesem Vergleich: „Quae explicatio haud abludit a choli nostra, pro ut subtiliori sono discernitur a viola, seu viella, quam idem Gerson tractatu tertio de canticis iungit rebellae ut iterum legitur. Hier nun erst folgt der aus seinem Zusammenhange mit dem Verhergehenden gerissene, von Forster & Sandys citirte Passus Gerson's: „Canticum cum pulsu (inquit) fit tripliciter; aut in rotatu, ut in symphonia; aut tractu, aut retractu, sicut in viella aut rebella; sive cum impulsu vel impulsive quodam tractu cum unguibus vel plectro, cum virgula ut in cithara et guiterna, litue psalterio quoque et tympano, atque campanulis.“ So im Zusammenhange gelesen, ergiebt sich unwiderleglich, dass überhaupt beide von Forster & Sandys angeführten Citate wohl von *Chelys* und *Rebella* handeln, keineswegs aber von der *Rotte*, welche überdies im zweiten Citate gar nicht einmal genannt ist, und im ersteren nur beiläufig unter allen übrigen Saiteninstrumenten mit aufgezählt wird. Von einem Gegensatze zwischen Rotte und Psalterium, oder gar der bestimmten Angabe, dass die Rotte mit dem Bogen, das Psalterium ohne diesen gespielt würde, ist in den angeführten Stellen gar keine Rede, so wenig wie in der ganzen Dissertation, welche nur die gleiche Bedeutung von Rebella und Rebeca festzustellen bezweckt.

Hätte ich somit nachgewiesen — und wie ich hoffe überzeugend — was die Rotte nicht war, und soll nun aber auch meiner Ueberzeugung Ausdruck geben was sie war, so ist das leichter gefordert als ausgeführt! Die Frage verschlingt sich nämlich, bei diesem kritischen Punkte angelangt, nochmals zu einem eng verworrenen Knäuel und hier gilt es also vor allem, die Unterscheidungspunkte festzustellen und auseinander zu halten. Ueberblicken wir nur einmal, um uns von dieser Verworrenheit Rechenschaft zu geben, die widersprechenden Formen die sich uns zeigen, wenn wir das erste beste jener gewöhnlich citirten Werke (wie Gerbert's De Cantu & Mus. Sacr. oder die Costümwerke von Strutt und Willemin) aufschlagen und diejenigen Saiteninstrumente betrachten, welche sich absolut weder zu Bogeninstrumenten, noch zu Harfen, Lauten oder Guitarren schlagen lassen, — und wir stehen ratlos vor einem wahren Sphynxrätsel, wenn wir entscheiden sollen, welche von diesen Abbildungen Citharen, welche Psalterien darstellen und uns auch klar machen wollen, zu welchen derselben etwa wohl die Rotte gehört haben möchte?

Im ersten Abschnitt war ich bestrebt gewesen, ebensowohl die zum Teil usurpirte Autorität mancher Belegstellen nachzuweisen, als auch darzuthun, mit welcher geistesträgen Bequemlichkeit diese „Autoritäten" ohne Weiteres acceptirt und ihnen ohne näher zuzusehen, bisher ihre angebliche Behauptung nachgesprochen wurde. Für die Sache selbst die uns beschäftigt, ist es allerdings ein ganz wesentlicher Unterschied, ob z. B. Notker selber einen Ausspruch thut — also hier eine Bezeichnung wiederholt anwendet — oder nur sein völlig unbekannter Abschreiber und Glossator! Dabei darf man andererseits aber doch auch wieder nicht den Inhalt dieser Stellen, und seine Bedeutung unterschätzen, in welchen doch immerhin die zu jener Zeit gangbare Auffassung der Sache zum Ausdruck kommt. Diese aber hat den freilich nur relativen, aber doch nicht abzuleugnenden Wert, den wir ihr zuerkennen müssen, dass eine solche gangbare Auffassung notwendig auf irgend welcher Tradition fufsen muss, um überhaupt herkömmlich gangbar werden zu können; deshalb aber auch dann die Berechtigung beanspruchen kann, welche dem Herkommen nun einmal zuerkannt werden muss. Mit diesen Faktoren muss gerechnet werden, wenn man sich in diesem Wirrsal zurecht finden will! So galt es jedenfalls zu des Glossators Zeit — um bei diesem Beispiele zu bleiben — seie dieser nun ein Zeitgenosse (Schüler) oder Nachkomme Notker's, als landläufige Mei-

nung, dass *Rotte* und *Psalterium* gleichbedeutende, einander deckende Begriffe repräsentirten. Wie das gekommen, worauf sich diese landläufige Meinung gründet zu enträtseln, das eben ist unsere Aufgabe und dabei tritt nun, so scheint es mir, sofort prägnant hervor, dass beide Instrumente schon nicht mehr zu den gebrauchten, allgemein gespielten gehörten, sondern zu den alten — beziehentlich veralteten — der Geschichte schon angehörenden, gerechnet wurden. Dies erhellt, dünkt mich, schon daraus, dass das *Psalterium* überhaupt der Erklärung bedurfte: es sei das, was „wir" (Allemannen) eine *Rotte* nennen würden; Der Verfasser der „Sciendum"-Stelle aber — vielleicht auch nur ein späterer Glossator, resp. Excerpist eines Klassikers — von „antiquum psalterium" schon sprechen konnte und dasselbe, recht euphemistisch, mit der Bezeichnung „et nomine barbarico rottam appellantes" belegte, womit ja nicht deutsch im heutigen germanistischen Sinne, sondern germanisch, nach römischem Collectivbegriff gemeint war. Es ist mir immer rätselhaft gewesen, wie Diez, (Etym. Wörterb. d. rom. Spr. oder in seiner Poesie der Troubadours, beide sind mir nicht zur Hand) wahrscheinlich in der herkömmlichen Annahme, dass die „Sciendum"-Stelle Notker zum Verfasser habe, sagen konnte: „unsere Alten hielten das Wort (rotte) für ein deutsches" u. s. w., da es ja doch nicht „die Alten" selber waren, die sich so bezeichneten! Ich neige mich vielmehr zu den mir brieflich ausgesprochenen Anschauungen der Prf. W. Scherer und W. Wackernagel, von denen der Erstere über das Wort *rotte* sagt: „wir haben es vielleicht mit einer uralten Entlehnung zu thun" und Letzterer, eben auch über dasselbe „dass man *rotta* für ein deutsches Wort hielt, beweist zugleich wie man von der undeutschen Sache die so hieſs, gar nichts mehr wusste; um so leichter konnte man das Wort missbrauchen. Unter der „undeutschen Sache", welche Rotte hieſs, verstand Wackernagel damals, wie ich wohl weiſs, den Crwth, indem er das Wort *rotte*, das im Deutschen keine Wurzel habe*) auf das in *chrotta*

*) „Jegliches Wort will freilich seine Wurzel haben, folglich auch das rotte; sie wird sich auch auffinden lassen" schrieb mir Wackernagel 1868; da dies zur Zeit noch nicht geschehen ist, so gestatte ich mir darauf aufmerksam zu machen, dass in Schoepfl: Alsatia Illustrata § LXV: Districtus silvatici XVI Inferior: Alsat. et Region. confin. in der Aufzählung der Ortschaften unter IV. „Eunnitas Weiſsenburgensis, ad quam spectant oppidum ipsum Weiſsenburgense & vici sequentes" auch die Ortschaft Rott vorkommt. Vielleicht ist auch Pfaffenröttchen und Heisterbacherrott im Siebengebirge am Rhein damit verwandt. Dr. Aug. Schricker: In die Vogesen (Straſsburg, Trübner 1873) p. 52 erwähnt auf

(Ven. Fort.) latinisirte *crwth* zurückführte. Wir werden bei Besprechung desselben sehen, dass dieser vielleicht weniger eine „undeutsche Sache" war, als die — meines bescheidenen Erachtens nach vielleicht nur um dieses „barbarico" willen — für deutsch gehaltene Rotte!*) Ohne mich weiter auf das etymologische Glatteis zu wagen, will ich nur in Bezug auf diesen sprachlichen Unhold „barbarico" noch daran erinnern, beziehentlich darauf aufmerksam machen, dass die Wiener Notkerhandschrift eben so wenig wie die „Sciendum"-Stelle, wie schon erwähnt, auch die lateinischen Ueberschriften nicht hat, von denen die des Psalmenwerkes heifst: Incipit, Translatio. Barbarica. Psalterii. Notkeri. Tertii.**)

Zu dem angeblichen Deutchsein der Rotte, will ich aber hier noch der merkwürdigen Stelle gedenken, wo der Notkerische Glossator von der Belegung des Instrumentes mit diesem Namen erläuternd sagt: „Daz Saltirsanch heizet nu in dutiscun rotta a sono vocis, quod grammatici factitium uocant, ut tintinabnlum et clocca".

dem Fufswege zum St. Odillenberge einer Ortschaft Ober- und Nieder-Ottrott durch den vorzüglichen „rothen Ottrotter" Wein bekannt. Er bemerkt dazu: Der „Römerweg" führte nach Ottrott auf den Berg, war gepflastert, ist an einer Stelle noch gut erhalten, mit vier breiten Platten belegt, die ein stark ausgefahrenes Geleise zeigen und weiterhin zur Heidenmauer, eines der kolossalsten Denkmäler vorhistorischer Zeit führen. Die neuere Ueberarbeitung dieses Buches als Vogesenführer von C. Mündel (Strafsburg, Trübner, 1881) erwähnt dabei noch (p. 140) der „stattlich aufragenden Ruinen der Ottrotter Schlösser". Ob dies dieselbe Ortschaft ist welche Schoepfl nennt, vermochte ich nicht festzustellen.

*) Diez a. a. O. sagt: die Rotte sei unter den romanischen Völkern eigentlich nur bei den Franzosen einheimisch gewesen, die derselben öfter erwähnen. Provenzalen und Spaniern sei kaum der Name bekannt gewesen. (sic?) Wie erklärt sich da die von Warton History of ancient Poetry III p. 59 mitgeteilte Stelle:

For there were rotys of Almayne
And eke of Arragon and Spayne.

Und ein anderes, spanisches Citat, gleichfalls bei Wolf, Lais, Seq. u. Leiche, p. 248 herangezogen, welches lautet: Tocando instrumentos, cedras, rotas é gigas. (Berceo, Duelo de la Virgen. Copla 276.)
Vielleicht würde das von Vidal & Hillemacher, (Histoire des Instruments à archet. Paris 1877) mehrfach citirte, mir noch nicht erreichbar gewesene spanische Werk: Don Ant. Rod. de Hita: Historia de la Musica espanola desde la venida de los Fenicios hasta el ano 1850. Por Mariano Fuertes Madrid-Barcelona 1855, 4 Vols. in 8°, geeignet sein, über die Meinung Diez' neues Licht zu verbreiten, beziehentlich sie zu modificiren.

**) Vergl. Hattemer, Denkm. d. d. M. A. II, 25; auch Steinmeyer's Collation der Notkerischen Psalmenversion (Anz. für deut. Alterth. u. d. Lit. III. Heft, Juli 1877 p. 132) über das Stadium der Ueberlieferung in welchem die Notkerische Version rein deutsch existirte.

Dies würde heifsen: Das Psalterium hat im Deutschen den Namen Rotte von dem Klange (a sono vocis) bekommen, „durch Schallnachahmung (W. Scherer) wie tintinabulum durch clocca. („Wahrscheinlich liegt in factitium, facere: nachahmen, darstellen". W. Scherer). Ist es nun ganz sinnreich und auch verständlich dem Glockenspiele, durch Klangnachahmung veranlasst, den Namen *tintinabulum* zu geben, so bleibt es unerklärlich, welchen Ton ein Instrument gehabt haben müsste, dessen Klangnachahmung: *rott, rotte* oder *rote* ergeben hätte. Ist damit ein surrender, schnurrender Ton gemeint gewesen, so würde diese Beschreibung auf die Klangfarbe des *Trummscheidtes* hindeuten,*) welches später, um des an bestimmten Stellen hervorbringbaren Trompetentones, Trompetengeige genannt wurde. Wäre diese Vermutung richtig, so würde sich auch der scheinbare Widerspruch erklären, dass in manchen Citaten und Vocabularien von der Rotte als von einem Instrumente gesprochen wird, das mit dem Violinbogen gespielt würde, wie z. B. das von Schmeller (Bair. Wörterb. III, p. 110) citirte: „rett, — figella Voc. 1419." Auffallender Weise ist dieses dem Cod. germ. 671 entlehnte Citat, von Schmeller ungenau citirt, wie mir Herr Oberbibliothekar Föringer seiner Zeit bemerkte. „An der Spitze sämtlicher alphabetisch geordneter Vorträge dieser Handschrift, welche aus Kloster Indersdorf stammend, ein im J. 1419 von Paul Eysenkechk aus Wasserburg geschriebenes lateinisch-deutsches Vocabular ist, steht durchgängig die lateinische Bedeutung der Worte, welcher dann die deutsche Erklärung derselben beigefügt ist. So auch bei dem ganzen Buchstaben R, wo f. 165a wohl die mit *rot* beginnenden Worte vorkommen, aber nicht das Wort *rott;* vielmehr nach *rotundus* sofort die Wörter-Reihe *Ru* eröffnet wird**) (Föringer). Unter den aufgezählten Wörtern die mit *rot* anfangen, steht aber auch „*Rotula* : *ein rotl*" was also immerhin eine kleine Rotte bezeichnen würde; und leicht tragbare kleine *Trummscheidte* finden wir in den deutschen Totentänzen, z. B. dem Holbeinschen, mehrfach abgebildet. Vergleicht man aber das prahlerisch

*) Ein analoger Vorgang einer solchen Bezeichnung eines Instrumentes mit einem Namen welcher die Aehnlichkeit der Klangfarbe desselben mit einem blofsen Geräusche ausdrückt, kommt nach Grimm (Gesch. d. deut. Spr. I, 205, Leipzig 1848) auch bei Wolfram von Eschenbach vor, welcher die „schwirrende Harfe, Svalwe, nach dem Geräusche des Schwalbenfluges" nenne. (Parziv. 623, 20. 663, 17.)

**) Hierbei steht nun auch erst, bei dem lat. Worte Rubela: ein rübel, est parua uigilla, wobei Schmeller wieder *uigilla* in *figella* willkürlich abänderte.

mystificirende Auftreten des Abenteurers Gandin, dem irischen Ritter im deutschen Tristan, und das Spötteln der Anwesenden über „den Herrn mit der Harnschar," so wäre auch die Annahme eines bereits in Verfall und Misscredit gekommenen, wenngleich äußerlich noch prächtig hergestellten Instrumentes, womit er die welche er hintergehen wollte zugleich auch höhnte vielleicht nicht ausgeschlossen.*) Diese Hypothese würde, wenn sie nachweisbar wäre, bestätigen, was ich oben andeutete, dass man sich zur Zeit des Notker'schen Glossators schon nicht mehr aus eignem Spielgebrauch klar war, wie beide Instrumente beschaffen waren. Vielleicht nicht einmal mehr aus eigner Anschauung!

Ich erinnere noch an die in vorletzter Nummer der Monatshefte (VII p. 159 u. 160) angeführte abweichende Beschreibung der Rotte im Tractat von der Musik (Cod. San. Gall. Nr. 242) und hebe hier die darin erwähnte Färbung der Saiten hervor, welche vielleicht auch beim *Trummscheidte* Anfangs im Gebrauch geblieben war, wie beim Monochorde aus welchem es ja hervorging und durch Vermehrung der Saiten zu einem Spielinstrumente sich entwickelte und auch noch sehr spät mit mehreren Saiten bezogen vorkommt. (Vergl. z. B. Praetorius.) Ob aber die Bezeichnung *gelicho* im Tractate durch *gleich richtig* wiedergegeben wird, also hier gleichgefärbt, kann ich nicht entscheiden. Beim Monochorde wurden die Saiten, die alle gleich lang waren, durch die Verschiedenheit der Färbung unterschieden, als aus ihm allmälig Diachorde, Tetrachorde u. s. w. geworden waren. Beim Trummscheidte sehen wir dies durch Verschiedenheit der Länge bewirkt. Ich gehe aber in meiner oben S. 186 angedeuteten Vermutung noch weiter. Ich glaube nämlich, dass auch schon Notker selber, kein im Spiel-Gebrauch befindliches *Psalterium* bei seiner Paraphrase vorschwebte, sondern dass er einfach das, bei Isidorus (Etym. lib. 111, cap. 22) gegebene Bild entlehnte und dasselbe, in seiner Weise symbolisirend, weiter ausmalte; ein Bild welches auch Isidorus (5 Jh.) nicht zugehörte, wenn das mir augenblicklich allein zugängliche Citat O'Curry's (a. a. O.) richtig ist. Es heifst darin: „Die Gestalt der Cithara soll, wie man sagt, (!) der menschlichen Brust gleich gewesen sein, weil wie die Stimme aus der Brust kommt, so der Ton aus der Cithara hervorgeht; aus diesem Grunde

*) Hierzu auch die Stelle im Parz. 143, 26 von Wolfr. v. Eschenbach, wo „der gigen und rotten" spottend gedacht wird:

Bitet huefen sin vor spotte
ern ist gige noch diu rotte.

wurde sie so benannt, denn in der dorischen Sprache wird die Brust *cithara* genannt. Dies ist der Unterschied zwischen dem *Psalterium* und der *Cithara*: Das *Psalterium* hat an seinem oberen Teile das concave Holz von welchem der Klang hervorgeht und die Saiten werden abwärts angeschlagen und klingen von oben. Die *Cithara* hat die Höhlung (concavity) des Holzes unterhalb." Genauer könnten sich doch zwei Beschreibungen nicht decken als diese und die Notkerische: „Psalterium habet óbenan buh, dànnan gânt nider die seiten. áber cythara hábet nidenan bûh." Auf diesen Passus reducirt sich ja aber überhaupt das instrumental Beschreibende in den für die *Rotte* herangezogenen Notkerischen Stellen! Wie Notker bei seiner Auslegung verfuhr, sieht man auch an einem andern Beispiele recht deutlich: an Psalm 91, wo er die erste Zeile des vierten Verses: „in decachordo psalterio" mit den Worten: „An deme zênsettigen psalterio ist ímo guôt zosíngenne. daz chit decan praecepta legis obseruare (zêhin uuort ze uuórinne)" erläutert; hieran dann die zweite Zeile: „cum cantico in cythara" mit den Worten reiht: „mit cantico (niûmen) án dero cythara gesungenemo. Daz chit mit uuorten sáment dieû uuerchen." Dann aber, in seinem Bilde fortfahrend, ohne die Schlussworte des vierten Verses („und dem Psalter, mit Gesängen, mit der Harfe") weiter zu berücksichtigen, zum fünften Verse übergeht. Hiermit befinden wir uns aber auch an einem Wendepunkte. Diese Psalmstelle gerade giebt uns, scheint mir, den Anhalt zu der anzustrebenden Scheidung und Auseinanderhaltung der sich unter einander so widersprechenden Psalterium-Bezeichnungen. Die Allielische Uebersetzung der Vulgata unterscheidet nämlich in diesem Verse: mit zehnsaitigem Spiele und dem Psalter, als ob sie damit zwei verschiedene Instrumente benennete, und hierin liegt, glaube ich, der Schlüssel verborgen. Gehen wir denn nun dem „zênsettigen" etwas schärfer zu Leibe.

Es würde sich da zunächst darum handeln, sich erst einmal wieder die sprachliche und sachliche Bedeutung des Wortes *Psalterium* zu vergegenwärtigen, um von da aus dann den instrumentalen Begriff des Wortes feststellen zu können. Dr. Rohling (die Psalmen übersetzt und erklärt. Münster, Coppenrath, 1871) sagt in der Einleitung zu seinem Buche: „Der Ausdruck *Psalm*, eine Uebersetzung der Alexandriner, bezeichnet wie das entsprechende hebräische Wort ursprünglich das *Schlagen*, dann das *Tönen* eines Saiteninstrumentes; dann, sofern jenes Schlagen als ein geregeltes in Betracht kommt, das *Spiel* oder das gespielte *Tonstück*; endlich das zum Spiel gesun-

gene *Lied.* Die anlehnende, ursprünglich griechische Bezeichnung *Psalterium* ist tropisch: das Wort heifst *Harfe* oder *Lyra* und betitelt die heiligen Lieder in derselben Weise wie wenn unsere Dichter ihre Poesien, Lyra, Harfe, Zionsharfe, Himmelsharfe u. dgl. nennen." Ist diese Erklärung richtig, was ich nicht beurteilen kann, so ist das Wort Psalterium überhaupt nicht der Name, die Bezeichnung eines Musikinstrumentes, sondern die „anlehnende" griechische Weiterbildung des Wortes *Psalm,* welches Wort in all' seiner Vieldeutigkeit nur ein mannigfaches Thun bezeichnet, aber kein Instrument benennt. Ungefähr Dasselbe sagt in andern Worten ein alter gadhelischer Tractat im Besitze O'Curry's (a. a. O.), welcher nach Isidorus (Etym. lib. III. cap. 2) erklärt: die fünf Worte: Psalmus, Psalterium, Psalmista, Psalmodium und Psallo seien in Verbindung zu einander „erfunden" worden und von denselben bezeichne das Wort *Psalterium* das, worauf gespielt werde. Diesen Gegenstand auf welchem gespielt wird, benennt der Tractat im Hebräischen *Nabla* und hierfür giebt Schmeller (a. a. O. III. 170) aus dem Codex germ. 649 der Münchener K. Hof- und Staatsbibliothek die abweichende verdeutschte Form: *Nauplum* mit der lakonischen Uebertragung: *Rott* und den wenigen erläuternden Worten: „Est instrumentum musicum magnum, cordas habens ex utraque parte ligni cauati." Nach den mir von Herrn Oberbibliothekar Föringer über alle diese Vocabularien gemachten überaus dankenswerten Mitteilungen, ist dieser Codex „ein im J. 1429 von dem Pfarrer Johannes in Gablingen verfasstes, und im J. 1468 durch Casp. Rudolf, scolarem zu Augsburg, geschriebenes lateinisches Vocabularium, welches f. 562—563a einen Nachtrag „de uocabulis instrumentorum artificialium quibus utimur ad causandum consonancias musicales" enthält. Wir haben es also auch hier wieder nur mit einer späten, durch viele vorangegangene Deutungen, nicht mehr authentischen Nachweisung zu thun, deren Ursprung völlig unklar ist. Von relativem Wert ist aber die Beschreibung des so benannten Instrumentes; denn wenn die angeblich hebräische Benennung für das Instrument auf welchem psallirt wurde, wirklich *Nübel* (*Nable, Nablum, Nauplum,* wie Andere sie geben) ist, so würde es noch im 15. Jahrh. grofse Psalterien (instrumentum musicum magnum) neben den kleinen, auf welche die Bezeichnungen *saltir**) und *sautel* hinweisen, gegeben haben. Zu der (pag. 190) erwähnten Psalmstelle, (Ps. 91, 4) wo Psalterion und zehnsaitiges Spiel

*) Zusammenstellungen zweier Worte wie: *Saltir-sanch, orgin-sangis.* —

gesondert genannt werden, also als verschiedene Instrumente, verweist Dr. J. Franz Allioli (Die Heil. Schrift d. A. u. N. Test., VII. Aufl. Steroot. Ausg. in 3 Bd. Vogel, München u. Landshut 1851) in der dritten Anmerkung auf Ps. 32, V. 4. Daselbst (II, p. 40, Anm. 4) sagt er: „Im Hebräischen: auf dem *Nâbel;* ein zehnsaitiges Instrument, das die Gestalt eines gestürzten Delta hatte.“ In diesem einen Adjectiv liegt nach meinem Dafürhalten der oben angedeutete Schlüssel der die Widersprüche löst. Ich habe es sonst nirgendwo gefunden und muss dahingestellt sein lassen, ob der Herr Verfasser es citirt oder auf eigne Verantwortung hinzugefügt hat. Nahe genug liegt es ja und hat es allen gelegen, die darüber geschrieben haben; aber ausgesprochen hat es keiner. Alle sind sie an dem „mystischen Dreieck“ hängen geblieben, während es uns nun wie Schuppen von den Augen fällt. Die Gestalt des gestürzten Delta, also: ▽ gestattet alle von diesem Instrumente in der „Sciendum“-Stelle angeführten Modificationen: „formam utique ejus et figuram commoditati suae habilem fecerunt“ sowohl, als: et plures chordas annectentes.“ (Fortsetzung folgt.)

Spohr als Kritiker

schreibt in seiner Selbstbiographie (Cassel, H. Wigand 1860, I, p. 228) im Jahre 1815, was er dann im Jahre 1847 durch einfache Wiedergabe bestätigt: „die Münchener Kapelle behauptet noch immer ihren alten Ruf als eine der ersten der Welt und meine Erwartung war daher sehr gespannt; dennoch wurde sie durch die Ausführung der Beethoven'schen Symphonie in Cmoll, womit das erste Concert eröffnet wurde, noch weit übertroffen. Es ist wohl kaum möglich, dass sie mit mehr Feuer, mehr Kraft und dabei gröſserer Zartheit, so wie überhaupt genauerer Beobachtung aller Nüancen von Stärke und Schwäche ausgeführt werden kann! Sie machte daher auch mehr Wirkung, als ich ihr zutraute, obgleich ich sie schon oft, und unter der Leitung des Komponisten in Wien, gehört habe. Dennoch

---

wozu auch das von Schmeller (a. a. O.) aus dem Cod. germ. 17 herangezogene *salm-rotten* zu rechnen sein dürfte, zumal dasselbe gleichfalls nur eine überschriebene Glosse ist, (allerdings auch aus dem 12. Jahrh.) — kann ich nicht für Instrumentnamen ansehen, sondern scheinen mir willkürliche Bildungen der Glossatoren, Nachahmungen und insofern unberechtigte Ausschreitungen der Notker eigentümlichen Misch-Sprache.



fand ich nicht Ursache, mein früheres Urteil über sie zurückzunehmen. Bei vielen einzelnen Schönheiten bildet sie doch kein klassisches Ganze. Namentlich fehlt sogleich dem Thema des ersten Satzes die Würde, die der Anfang einer Symphonie, meinem Gefühl nach, doch notwendig haben muss. Dies bei Seite gesetzt, ist das kurze, leicht fassliche Thema allerdings zur thematischen Durchführung sehr geeignet und vom Komponisten mit den übrigen Hauptideen des ersten Satzes auch sinnreich und zu schönem Effekt verbunden. Das *Adagio* in *As* ist teilweise sehr schön, doch wiederholen sich dieselben Gänge und Modulationen, obgleich immer reicher figurirt, gar zu oft und werden dadurch zuletzt ermüdend. Das *Scherzo* ist höchst originell und von echt romantischer Färbung, das *Trio* aber mit den polternden Bassläufen für meinen Geschmack gar zu barock.*) Der letzte Satz mit seinem nichtsagenden Lärm, befriedigt am wenigsten; die Wiederkehr des *Scherzo* darin ist jedoch eine so glückliche Idee, dass man den Komponisten darum beneiden muss. Sie ist von hinreißsenden Wirkung! Wie schade, dass der wiederkehrende Lärm diesen Eindruck so bald verwischt! — K. M. von Weber kommt mit seinem Freischütz noch viel schlechter weg. Spohr schreibt ebendort, nachdem er Seite 117 im Jahre 1807 sich kurz über ihn ausspricht: „Ich erinnere mich noch sehr gut einige Nummern aus der Oper ‚der Beherrscher der Geister' bei ihm gehört zu haben. Diese kamen mir aber, da ich gewohnt war, bei dramatischen Arbeiten stets Mozart als Maßsstab anzulegen, so unbedeutend und dilettantenmäßsig vor, dass ich nicht im entferntesten ahnte, es werde Weber einst gelingen können mit irgend einer Oper Aufsehen zu erregen.“ Dann im 2. Bande p. 148 aus dem Jahre 1821 (im Jahre 1853 niedergeschrieben): . . . unterdessen hatte Karl Maria von Weber es nun auch in Dresden durchgesetzt, dass seine Oper „Der Freischütz“, nachdem sie in Wien und Berlin so glänzende Erfolge erlebt hatte, einstudirt werden durfte, und es hatten die Zimmerproben bereits begonnen. Da ich das Kompositionstalent Weber's bis dahin nicht sehr hoch hatte stellen können, so war ich begreiflicherweise nicht wenig gespannt, diese Oper kennen zu lernen, um zu ergründen, wodurch sie in den beiden Hauptstädten Deutschlands einen so enthusiastischen Beifall gefunden habe. Mein Interesse wurde noch durch den Umstand erhöht, dass ich mir denselben Stoff nach dem Appel'schen Gespensterbuche vor einigen Jahren in Frank-

*) Ein Lieblingsausdruck der Zeitgenossen B's. für seine Kompositionen.

furt a. M. ebenfalls als Oper hatte bearbeiten lassen und die Komposition derselben nur aufgab, weil ich zufällig erfuhr, dass Weber schon damit beschäftigt sei. (Liegt hier nicht zwischen Wort und Gedanken ein Widerspruch?) Ich bat daher, den Proben beiwohnen zu dürfen, was mir auch willfährig gestattet wurde. Die nähere Bekanntschaft mit der Oper löste mir das Rätsel ihres ungeheuren Erfolges freilich nicht, es sei denn, dass ich ihn durch die Gabe Weber's, für die Fassungskraft des großen Haufen schreiben zu können, erklärt finden wollte. Der nun folgende kurze Nachsatz ist sehr charakteristisch für Spohr's Denkweise: „Da mir nun, wie ich sehr gut wusste, diese Gabe von der Natur versagt war, so ist es schwer zu erklären, wie mich demungeachtet eine unbezwingliche Lust anwandeln konnte, mich von neuem in einer dramatischen Komposition zu versuchen" u. s. w. — Mit Mendelssohn hat Spohr viel verkehrt und es lag so nahe, da er über Alle sein Urteil niederlegte, auch hier seine Meinung auszusprechen, doch wir erfahren sehr ausführlich was Mendelssohn über Spohr oder direkt zu Spohr irgendwo gesagt oder geschrieben hat, aber nur wenige Brocken über ihn selbst. So spricht er im 2. Bd. p. 203 über den *Paulus.* Spohr reiste im Jahre 1835 nach dem Seebade Zandford bei Harlem und hielt sich in Frankfurt a. M. einige Tage auf. Dort lebte auch Mendelssohn, und Spohr schreibt: „Am anderen Morgen, wo ich Mendelssohn besuchte und seine Schwester bei ihm traf, spielte er mir die ersten Nummern seines Oratoriums „Paulus" vor, woran mir nur das nicht recht gefallen wollte, dass sie zu sehr dem Händel'schen Stile nachgebildet waren." Dann Seite 306, den Abend (in Leipzig 1846) verlebten wir herrlich bei Mendelssohn's, die alles aufboten, um uns so viel Freude als möglich zu machen. Diese Familie hat für mich etwas Idealisches, sie bietet eine Vereinigung von inneren und äußeren Vorzügen, und dabei so schönem häuslichen Glück, wie man gewiss selten im Leben findet. In ihrer Einrichtung und ganzem Wesen herrscht neben allem Reichtum eine so reizende Anspruchslosigkeit, dass man sich sehr wohl dabei befinden muss. Und ganz rührend ist mir seine unverkennbare Liebe und Verehrung für Spohr (d. h. für seine Kompositionen). Er selbst (Mendelssohn) spielte eine unerhört schwere und höchst eigentümliche Komposition von sich, benannt: ‚siebenzehn ernste Variationen' (Variat. sérieuses op. 54) mit ungeheurer Bravour, dann folgten zwei Spohr'sche Quartetten, darunter auch das neueste (30ste), bei welchem M. und Wagner

(Richard) mit entzückten Mienen in der Partitur nachlasen." Und endlich Seite 321 als er den Tod M.'s erfuhr: „Was hätte M., auf der Höhe seiner Kunstblüte, noch Herrliches schreiben können, hätte ihm das Geschick ein längeres Leben gegönnt! Sein Verlust für die Kunst ist sehr zu beklagen, da er der begabteste der jetzt lebenden Komponisten, und sein Kunststreben ein sehr edles war.

Die Toten des Jahres 1880 die Musik betreffend.

Die Abkürzungen zur Bezeichnung der citirten Zeitschriften sind folgende:

Bock = Neue Berliner Musikzeitung.
Guide = Le Guide Musical. Brux. Schott.
Kahnt = Neue Zeitschrift f. Musik, Leipz.
Menestrel = Le Ménestrel Journal du monde music. Paris, Heugel.
Revue = R. et Gazette mus. Paris, Brandus.
Ricordi = Gazetta music. di Milano.
Signale = S. f. die musik. Welt. Lpz. Senff.
Voss = Vossische Zeitung in Berlin.
Wochenblatt = Musikal. W. von Fritzsch in Lpz.

Abt, Alfred, Komponist, Sohn des bekannten Kapellmeisters, st., auf der Reise begriffen, in Genf den 30. April, 24 Jahr alt. (Guide Nr. 21. Ricordi Nr. 20.)

André, Peter Friedrich Julius, Theoretiker, Komponist und Orgelvirtuos, st. 17. April in Frankfurt a/M.; geb. in Offenbach 1808. (Signale 505.)

Angeleri, Antonio, Klavierlehrer, st. 8. Febr. in Mailand; geb. um 1801. (Guide Nr. 9. Biogr.: Ricordi 53.)

Arpesani, Giov., Contrabassist, st. im Jan. in Venedig, 65 J. alt.

Artelli, Enrichetta, Komponistin, st. im März in Venedig, 34 J. alt.

Asti, Luigi, Musiklehrer in Turin, st. Anfang des Jahres (geb. zu Lodi).

Aubryet, Xavier, Literat, auch über Musik, st. 15. Nov. in Paris. (Guide Nr. 48.)

Avocat, Victor, früher Baritonist, dann Regisseur an der komisch. Oper in Paris, st. im Juni daselbst, 38 Jahr alt. (Revue 207.)

Avoni, Luigi, Komponist, st. im Aug. in Bologna, 78 J. alt.

Bachmann, Eduard, Tenorist, dann Theaterdirektor in Carlsbad, st. 18. April daselbst. (Signale 488.)

Baldelli, Leopoldo, Bassist, st. im März in Genua, 52 J. alt.

Bandlow, Paul, Musiklehrer in Berlin, starb Mitte Juni daselbst.

Barbagallo, Bassista, Prof. in Messina, auch Musikschriftsteller, st. 20. Dez. daselbst.

Barker, Charles Spackmann, st. 26. Nov. 1879 in Maidstone (England), 73 J. alt.

Barnes, F. E., Komponist, st. 20. Sept. in Montreal (Canada), 32 J. alt, (Guido Nr. 43.)

Barth, . . . Lehrer und Organist, starb am 20. Dez. in Wittstock (Annonce). (Fortsetzung folgt.)

Bücheranzeigen.

Burkhardt, C. A. H: Goethe und der Komponist Ph. Chr. Kayser. Von . . . Mit Bild und Compositionen Kaysers. Leipz. Verlag von Fr. Wilh. Grunow. 1879. In 8°, VIII und 79 Seit. mit 2 Bll. Musikbeilage. — Philipp Christoph Kayser wäre nie die Auszeichnung zu teil geworden einen Biographen zu finden, wenn nicht Goethe's liebenswürdige Persönlichkeit damit verknüpft wäre. Die kleinen Singspiele Goethe's sind nur um seines Jugendfreundes Kayser's Willen entstanden, um ihm Gelegenheit zu geben etwas zu leisten, sich auszuzeichnen und ihm eine einträgliche Stelle zu verschaffen. Goethe erwähnt seiner vielfach in der italienischen Reise und brachten die Monatsh. im 12. Jahrg. p. 132 und 133 Auszüge daraus. Das vorliegende Schriftchen verzeichnet mit Sorgfalt Alles, was heute noch über Kayser's Leben zu erfahren war. Von unseren Musiklexica erwähnt ihn nur Gerber im alten Lexicon unter dem Namen P. L. Kaiser und ist über ihn so wenig unterrichtet, dass er seine Mitteilungen nur mutmafslich ausspricht. Kayser war am 10. März 1755 in Frankfurt a. Main geboren, ging 1775 nach Zürich, wo er sich mit Musikunterricht beschäftigte; komponirte Lieder, Klaviersachen und die Goethe'schen Singspiele und beschäftigte sich fleifsig mit den Meistern des 16. Jahrhunderts. Goethe's Fürsorge um seine Existenz fand aber bei Kayser wenig Anklang. Es scheint ein Sonderling gewesen zu sein, der lieber in Armut und Sorge lebte, als sich die gebratenen Tauben in den Mund fliegen zu lassen. Seine geistigen Kräfte zersplitterte er durch Vielwisserei und Herumkosten in allen nur denkbaren Wissenschaften. Er starb in Zürich den 24. Dezember 1823. Ein Verzeichnis seiner Kompositionen und 3 Lieder mit Klavierbegleitung bilden den Schluss der Biographie. Das Wertvollste sind die Briefe Goethe's an Kayser, die gut über die Hälfte des Buches füllen. Sie zeigen uns Goethe als den allliebenden Vater und Sorger, der nicht allein geistig, sondern auch praktisch nachhilft, wo es fehlt.

Goering, Theodor: Der Messias von Bayreuth. Feuilletonistische Briefe an einen Freund in der Provinz. Von . . . Stuttgart, Verlag von Richter & Kappler. 1881, In 8°. VIII u. 175 Seit. Preis 4 Mk. Ueber Richard Wagner schreiben und in den Grenzen des Vernünftigen bleiben, ist an und für sich schon ein Verdienst; wenn der Verfasser aber Wahrheiten ausspricht, die jedem Vernünftigen so nahe am Herzen liegen, dass es ihm scheint, als wenn er sich selbst hörte und dies in einer klassisch schönen Form geschieht, so ist zu he-

greifen, wenn das Buch den Leser in ganz ungewöhnlicher Weise fesselt. Der Verfasser ist ein musikalisch gebildeter in München lebender Dilettant, der anfänglich ein Gegner, später zum Verehrer der Wagner'schen Musik wurde, dessen Bildung aber und musikhistorische Kenntnisse ihn vor blinder fanatischer Verehrung bewahrten und der das für und wider sehr weise abzumessen versteht. Die historisch-kritischen Rückblicke auf die Oper sind ganz vortrefflich und nebenbei weifs der Verfasser seinen Humor so gut zu verwenden, dass dies Buch zur Quelle des höchsten geistigen Genusses wird. Leider fehlt aber auch ihm nicht die Achillesverse und zwar sind dies die letzten Quartette von Beethoven. Der Verfasser klagt zwar in humoristischer Weise seine eigene Naturanlage an und giebt ihr die Schuld, doch schmeckt die Anklage weit mehr nach Ueberhebung als nach Unterwerfung. Hätte der Verfasser mit derselben Ausdauer den letzten Beethoven studirt und gehört als Wagner, er müsste nach seiner geistigen Veranlagung zu einem anderen Resultat gelangt sein. Abgerechnet diese Verstocktheit — wenn ich in denselben Ton des Herrn Verfassers falle — so bleibt das Buch eine Perle unter den heutigen Literatur-Erscheinungen.

Sittgart, Josef (Lehrer am Conservatorium zu Stuttgart): Compendium der Geschichte der Kirchenmusik mit besonderer Berücksichtigung des kirchlichen Gesanges. Von Ambrosius zur Neuzeit. Von . . . Stuttgart. Verlag von Levy & Müller 1881. In 8°, VIII u. 236 Seit. mit Register. Eine ganz vorzügliche Darstellung der Musikgeschichte in gedrängter Form, die sich teils der Darstellung Ambros' anschliefst, teils selbständige Wege geht. Sie verdrängt hoffentlich die dilettantische Musikgeschichte von Brendel, die ein merkwürdig zähes Leben hat. Der Verfasser giebt keine selbständigen Forschungen, sondern verwertet das bis jetzt Bekannte, da er sich aber an die neuesten und besten Werke hält und dieselben völlig inne hat, so ist sein Compendium eigentlich die erste Musikgeschichte, welche sich auf den Standpunkt der neuen Errungenschaften stellt und dieselben in gewandter schriftstellerischer Weise benützt. Wir empfehlen das Werk ganz besonders den Conservatorien und strebsamen Dilettanten.

Mitteilungen.

* Die Kapellmeister und Organisten an der San Marco Kirche in Venedig teilt von Winterfeld in seinem Gabrieli, Bd. 1 pag. 197 u. f. mit und giebt er als Quelle „dei libri actorum dell' archivio della chiesa di S. Marco" an. Beim Durchsehen des 34. Bandes der Leipziger Allgem. musik. Ztg. fand ich auf Sp. 279 dasselbe Verzeichnis zwei Jahre früher als das von Winterfeld'sche veröffentlicht. Bei einem genauen Vergleiche fand es sich aber, dass die Wiedergabe im Gabrieli weit genauer und sorgsamer gemacht ist als in der Leipz. Ztg. und in letzterer nicht nur Namen übersprungen, sondern auch Daten vertauscht sind, also entweder die Kopie eine flüchtige oder die Druck-Korrektur eine ungenaue gewesen ist. Ich möchte nicht unerwähnt lassen, dass am Ende der Organisten an der ersten Orgel in der Leipz. Ztg. sich noch drei Namen befinden, jedoch ohne Daten, die im Gabrieli fehlen; es sind dies: Gio. Bast. Grazioli, Franc. Bianchi und B. Marco Faggi. Grazioli wurde nach Fétis um 1778 Organist, Bianchi nach Fétis (Caffi) um 1785 zweiter Organist und Faggi scheint ein verdruckter Name zu sein, dessen richtige Deutung ich vorläufig nicht erkenne.

* Carlo Donato Cossoni hat im 3. Jahrg. der Monatsh. pag. 49 an Schubiger seinen Biographen gefunden und sagt der Letztere auf Seite 50, dass Cossoni zwischen den Jahren 1670—71 dem Organistendienste in Bologna entsagte und in Mailand eine Kapellmeisterstelle an einer nicht bekannten Kirche bekleidete und dann Seite 51: um 1681 wurde Cossoni an der Collegiatkirche zu Gravedona am Comersee zum Canonicus erwählt und treffen wir ihn im Oktober des genannten Jahres dort zum ersten Male an, obgleich es scheint, als hätte er die Kapellmeisterstelle in Mailand nicht aufgegeben. Diese Mutmafsnng Schubiger's finde ich in einer unscheinbaren Notiz in der Leipziger Allgem. musik. Zeitung vom Jahre 1832, Bd. 34 Sp. 280 bestätigt. Dort werden die Kapellmeister an der Domkirche in Mailand in den Jahren 1619—1823 aufgezählt und befindet sich anch ein Consoni dabei, welcher kein anderer als obiger Cossoni sein kann. Bei diesem Consoni, scilic. Cossoni, ist das Jahr 1684 genannt, in welchem er zum Domkapellmeister ernannt wurde. In einer Anmerkung dazu liest man aber: „Verabschiedet 1687, wiedererwählt 1688 mit einer Zulage von 300 Lire; darauf verbrannte er all' seine Musik und nahm die Flucht im J. 1692.“ Diese Notizen passen mehr oder weniger vortrefflich zn den Daten, welche Schnbiger aus den Mss. Cossoni's gezogen hat, so dass sie dieselben teils bestätigen, teils nene Momente hinznfügen. Der Korrespondent der Allgemeinen musik. Zeitung scheint diese Notizen aus dem Kirchenarchive selbst gezogen zu haben.

* Becker, G.: Annales de Jehan & Estienne Ferrier, Menestriers en la cité de Genesve, escriptes en icelle (XVme siècle). Pnbliées par . . . Paris, Libraire Sandoz et Fischbacher, G. Fischbacher, Editeur . . . 1881, 12°, 22 Seit. (tirè à cent exemplaires.) Eine kleine wertvolle Schrift. Die Ferrier's waren Spielleute nnd der Sohn des Jehan hat 1490 die Schicksale seines Vaters und Onkels Estienne, Trompeter des Herzogs von Savoyen, niedergeschrieben.

* Als Mitglied der Gesellschaft für Musikforschnng sind beigetreten die Heren *E. Bohn*, Organist in Breslau, nnd *Rich. Dannenberg* in Barmbeck-Hamburg.

* Friedrich Kalkbrenner, 10 Bände in quer Fol., mit seinem Portrait, Ausgabe: Leipzig bei H. A. Probst, wie neu, brochirt, jeder Band über 100 Seiten, Klavierpiecen und Concerte enthaltend, sind zum Preise von 30 Mk. bei T. Trautwein in Berlin zu erhalten.

* Ein komplettes und gebundenes Exemplar von G. Schillings Encyclopädie der ges. mns. Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst wird zn kaufen gesucht. Angebote nimmt die Redaction entgegen.

* Katalog der musikalischen Bibliothek des verstorbenen Jos. Müller zu Berlin. 1. Abthl.: Theorie und Geschichte der Musik. Auktion am 12. Sept. Katalog zu beziehen durch Leo Liepmannssohn in Berlin W., Markgrafenstrafse 52. Die Sammlnng ist anfserordentlich wertvoll nnd umfangreich.

* CXL. Katalog von Alb. Cohn in Berlin, W., Mohrenstrafse 53. Enthält 331 Nrn. theoretische nnd praktische Mnsikwerke des 15. bis 19. Jahrhunderts, darunter seltene Musikdrncke des 16. Jahrhunderts oft in kompleten Exemplaren, auch Handschriften.

*) 3° Supplemento al nnovo Catalogo di G. G. Gnidi. Firenze 1881. Enthält 2538 meist neuere und einige ältere italienische Musikwerke.

* Hierbei eine Beilage: „Das dentsche Lied,“ 2. Bd., Forts. S. 133—140.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S.W. **Bernburgerstr. 9. I.**
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.



MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIII. Jahrgang.
1881.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 10.

Zwei veraltete Musikinstrumente.

Eine Studie von J. F. W. Wewertem.

(Fortsetzung.*)

Man konnte die scharfen, die Oberarme behindernden Ecken abstumpfen und die geradlinigen Seitenwände schlank ausschweifen vom Mafsvollen, wie bei der Mehrzahl der gewöhnlichen Darstellungen des 14. Jahrhunderts, bis zur äufsersten Streckung, dass sie weit über die Schultern herausragten, wie der anmutige Engel auf der Harleboker Casula Eines spielt, oder sie abgestumpft nur, zu fast plumper Gedrungenheit verkürzen, wie wir es bei einer der Baldachinfiguren im Kölner Dom sehen; oder man konnte die geraden Linien mit scharfkantigen Ecken belassen, aber das Delta zu solcher Länge strecken, dass es nicht nur die Brust bedeckte, wie die vorigen, sondern über den Leib herabhing wie auf einem Bilde Orcagna's zu sehen und auf einer Consolsculptur im Dom zu Aachen; oder aber bei abgestumpften Ecken und eingebognen Seitenwänden das Instrument mit der abgeflachten Spitze gegen die Brust stemmen und mit dem linken Arm es umschliefsend, es mit zwei Stäbchen spielen, wie auf einer der Miniaturen der Welislaw-Bibel, Mirjam, Mosis Schwester, singend und spielend das rote Meer durchschreitend abgebildet ist; oder endlich, wie wir es bei Fiesole und Mechiorino finden, die obere Linie mit den scharfkantigen Ecken beibehalten,

*) Aeufsere Umstände zwangen zu einem Abbrechen des Artikels an ungeeigneter Stelle.

dagegen aber die untere Spitze ganz abrunden und die geraden Linien der Seitenwände durch sanfte Böschungen unterbrechen· Immer blieb es das gestürtzte, d. h. umgekehrte, aufrechtstehende Delta! Ebenso charakteristisch bestätigend für die Richtigkeit der Ansicht, dass *Decachordum* und *Psalterium* verschiedene Instrumente sind (Allioli, Mersenne) scheint mir, dass dieselbe Mannigfaltigkeit und Modification der strengen Deltaform bei den Intrumenten, welche das liegende Delta nachbilden, also im *Cymbal-Hackbrett* vorkommt, als dass sich diese ganze Reichhaltigkeit der Entfaltung in den Zeitraum vom 11. (Bocherville) bis zum 16. Jahrh. (Mecchierino) zusammendrängt, also in die Blütezeit des Instrumentes. Das gestürtzte ▽ das nur ein den Gesang begleitendes Zupfinstrument war, verschwindet von Besseren übertroffen und verdrängt. Das liegende △ erhält sich weit in die Neuzeit hinein als Melodie und Harmonie vereinigendes selbständiges Spielinstrument, dort wo seine Verjüngung in der Abzweigung der heutigen Alpenzither nicht hindringt wie nach England und Italien.

Dieselbe Mannigfaltigkeit und Modification der strengen Form wiederholt sich bei den Instrumenten, welche das liegende Delta in seiner natürlichen Gestalt nachbilden. Wir sehen dasselbe nämlich bei gerader Grundfläche mit bogenförmig abgerundeter Spitze bei einer der Figuren am Friese der Kapelle St. Georges de Bocherville, worauf schon Kiesewetter hinwies (Cäcilia Bd. XXII, Hft. 88); nur die äufserste Spitze abgerundet: in einer französischen Miniatur (Nr. 6711 der Pariser Bibliothek bei Willemin Monuments franc. inéd.) abgebildet; alle drei Ecken abgerundet, aber mit einer scharfkantigen Ausbauchung: bei dem Instrumente einer der gekrönten Figuren an der Liebfrauenkirche zu Trier; mit beibehaltner Spitze, aber geschwungenen Ausbiegungen und zwei quer über die Decke laufenden massigen Stegen: auf einer Glasmalerei des Hauptfensters der St. Jacobikirche zu Lüttich. Endlich in einer sehr eigentümlichen Verdoppelung finden wir es bei Gailhabaud abgebildet: Denkmale der Baukunst aller Länder und Völker (IV. Bd., Taf. V, Fig. 1) an der Figur des Königs David in (oder an?) der Karthäuserkirche zu Pavia. Dieses Psalterium ist nämlich doppelchörig, so scheint es. Die Seitenwand der rechten Seite ist herausgenommen und man sieht den innern Boden des Instrumentes mit Saiten bezogen. Die Decke dagegen, von der Spitze zur Breitseite in schräger Steigung gegen die Brust zu gehoben, ist abermals mit Saiten bezogen, welche auf nicht angegebenen sehr hohen Stegleisten ruhen

müssen, da sie ziemlich steil auf die Decke fallen. Die Saiten dieses Instrumentes scheinen nur gegriffen oder gerissen werden zu sein.

Auch hier dieselbe Mannigfaltigkeit bei grundlegender Beibehaltung der ursprünglichen Form des gleichseitigen Dreiecks!

In einer merkwürdigen Halbirung des Dreiecks, wenn ich so sagen darf, sehen wir die heutige Alpenzither aus dem deltaförmigen Psalterium hervorgehen, und zwar schon sehr früh, denn wir finden eine wunderschön durchgeführte Darstellung eines solchen Instrumentes auf einem Bilde Hubert van Eycks, seinem berühmten „Fons Vitae" (der Lebensbrunnen) zu Madrid. Genau wie bei den heutigen Zithern sehen wir darauf die Saitenwand eingebogen und die Spitze abgerundet; wie es scheint — ein Teil ist verdeckt — war das Instrument mit dreifsig Saiten bezogen. Diese wurden, wie nach der Stellung der Finger ersichtlich war, nicht mit Stäbchen geschlagen, sondern mit zwei spitzigen Plectren (oder Federkielen?) gerissen. Die Fortschreitung, diesem Instrumente das Griffbrett der heutigen Zither mit seinen Bünden hinzuzufügen und die diesen Raum beanspruchenden Saiten, welche auf demselben nun ganze und halbe Töne hervorbringen konnten, als Melodie- oder Spielsaiten von den blos gegriffenen oder gezupften Begleitungsaiten abzusondern, war eine ganz gesunde organisch sich vollziehende Entwickelung, an welche sich sehr bald, wenn nicht gleichzeitig der Ring, an Stelle der Stäbchen, naturnotwendig reihen musste. Der mit dem Daumenringe bewaffnete Finger repräsentirte nun gleichsam eine besondere dritte Hand, womit eine rhythmische Verwendung der freigewordenen übrigen vier Finger ermöglicht wurde und hiermit eine reichere harmonische Begleitung mit geschlossenen oder gebrochenen Accorden und einzelnen Tönen an diesem Instrumente sich erzielen liefs. Wahrscheinlich hat sich diese Vervollkommnung am Instrumente vollzogen, als die ihrer Zeit (im 15. u. 16. Jh.) so beliebte *Radleier* den musikalischen Anforderungen ihrer Spieler nicht mehr genügte, die Versuche sie zu vervollkommnen aber, ihren Charakter alterirten und sie damit rasch in Verfall brachten. Vorbereitet sehen wir die Anwendung des Daumenringes in der Angabe von Engel (Descriptive Catalogue of the Musical Instrum. in the South-Kensington Museum, London, Chapmann & Hall 1870 pag. 39) wonach die alten *italienischen Psalterien*, deren das Museum mehrere besitzt, mit Plectren gespielt wurden, welche man an den Fingern befestigte (played with plectra affixed to the fingers) im Gegensatz zum *deutschen Psalterium*, vulgo *Hackebrett*, das mit zwei Hämmern

geschlagen wurde. Ebenso hat vielleicht das halbirte Delta in dem Kanoon sein Vorspiel, wovon sich ein Exemplar im Kensington-Museum unter den türkischen Instrumenten aufgestellt befindet. Engel a. a. O. sagt davon, dass es auch Persern und Arabern heimatsangehörig sei und als von hohem Alter im Orient angesehen werde. Es hat Darmsaiten die mit zwei kleinen Plectra, welche man am Zeigefinger jeder Hand befestigt, gespielt werden (p. 26). Zur Beschreibung des hindostanischen Tamboura-Instrumentes bemerkt Engel a. a. O. p. 17: dasselbe sei den Assyrern und Egyptern bekannt gewesen und die Egypter hätten es *nofre* genannt; ein Name welcher durch die Koptensprache als identisch mit dem hebräischen *Näbel* festgestellt werden sei. Engel sagt, die Hebräer müssten offenbar mehrere Gattungen von *Näbel* gehabt haben, weil eine Art derselben in der Bibel mit der Bezeichnung *nebel asor* unterschieden würde, welches ein zehnsaitiges Instrument bedeute (implying a ten-stringed instrument). Valdrighi (Musurgiana, Modena, C. Olivari 1879) erwähnt dasselbe p. 35 noch präciser, indem er das Obige von den Egyptern der 18. Dynastie sagt, welche 1700 v. Chr. das Saiteninstrument *nowre* gehabt hätten. Was von seiner weiteren Mitteilung zu halten ist: das Phsanterim (?) der Israeliten am Hofe Nabucodonosor's sei nichts Anderes als das griechische Psaltorium gewesen, entzieht sich meiner Kompetenz ebenso, wie den Wert eines Buches von Bianchini zu beurteilen, welches hebräische Instrumente abbilde, da Valdrighi nicht einmal den Titel des Buches anführt. Soviel steht nun aber hoffe ich, zur Evidenz nachgewiesen, fest, dass die beiden in der heil. Schrift häufig erwähnten und zu einander gestellten Instrumente des Psalters und des zehnsaitigen Spieles, zwei Formen (Gestaltungen) eines und desselben Instrumentes waren, von denen dasjenige, welches vor der Brust oder unter dem Arme gehalten und als Begleitinstrument zum Gesange gebraucht wurde, die Gestalt des aufgerichteten („gestürzten") Delta hatte und *Nebel* oder *Decachordum* (zehnsaitiges Spiel) hiefs; dasjenige aber, dessen man sich zur harmonischen Ausfüllung beim Zusammenspiel mit andern Instrumenten bediente*), die Gestalt des liegenden Delta hatte, *Psalterium* oder

*) Kiesewetter (Cäcil. XXII, 88) sagt in seinem Aufsatz „zur Geschichte d. Instrum. u. d. Instr.-Musik im Mittelalt. p. 207": Als ältestes Saiteninstrument dessen Saiten geschlagen wurden, muss das deutsche Hackbrett, Cymbal, genannt werden, von den Zigeunermusiken her wohl bekannt, bei welchen man es mit grofser Geschicklichkeit und sehr entsprechender Wirkung zur Ausfüllung der

*Psalter**) hiefs, und auf den Knien liegend oder auf den Tisch gestellt, gespielt wurde. Ob die eine oder die andere Form die ältere gewesen, ob sie gleichzeitig aufgekommen**), dürfte nicht mehr zu erörtern sein, scheint mir aber auch nicht von wesentlicher Bedeutung. Ob die Rotte die eine oder die andere Form dieses Instrumentes je war oder auch nur sein konnte, hoffe ich insofern widerlegt zu haben als ich nachgewiesen habe, dass die Belegstellen, welche diese Behauptung oder Meinung erhärten sollen, dies nicht thun: die Frage also noch immer offen steht was die Rotte für ein Instrument war. Ich halte also vorläufig noch, bis mir das widerlegt wird, Namen und Instrument der Rotte für ausländisch („undeutsch"); vielleicht für ein provenzalisches od sogar maurisches Saiteninstrument, das auch gern sieben Saiten gehabt haben mag, womit eine eventuelle Bestätigung der *Trummscheidt*-Hypothese (vergl. S. 189) nicht unvereinbar sein würde, wenn man dazu vergleicht, was Mer-

Harmonie behandelt zu hören bekommt. Dass diese harmonisch ausfüllende Verwendung die Eigentümlichkeit und Bedeutsamkeit des Cymbal-Hackbretts von Hause aus gewesen, ersieht sich schon aus dem öfter erwähnten Isidorus Hispalensis (Bischof von Sevilla † 635), welcher die Instrumente in organica (worunter er wie deren Aufzählung beweist, Blasinstrumente verstand) und in rhythmica teilt, welche vorzüglich die rhythmischen Schläge und Accente anzeigen sollten und zu diesen zählet er tympanum, cymbalum, cythara und psalterium. Was von seiner Anführung der Behauptung Bottée de Toulmon's welcher den Cymbal Tympanon nenne und von Tympanum unterscheide hier zu erörtern, würde mich ebenso sehr aus den dieser Abhandlung gezogenen Grenzen drängen, als der Unterscheidung Coussemaker's in dessen Arbeit über die Musikinstrumente in Didron's Annales Archéologiques nachzugeben, wonach das ursprüngliche Psalterium viereckig gewesen sein soll. Dass dieses Instrument eine monographische Detailbeschreibung verdiente, geht schon zur Genüge aus dem hierorts darüber Gesagten, meine ich, hervor.

*) Engel (a. a. O.) führt unter den Instrumenten welche dem Kensington-Museum zum Zwecke der Ausstellung 1870 geliehen wurden unter Nr. 18 ein modernes chinesisches Instrument an, welches er als dem englischen Psalterium (Psaltery dulcimer) auffallend gleich, beschreibt und wie das im Besitze des Museums befindliche persische Santir (!) das er beschreibt und abbildet als „höchst bemerkenswert und allerhand Conjecturen erweckend" (p. 66) schildert, wenn man dieselben mit dem schönen Exemplar eines italienischen Psalteriums aus dem 17. Jahrh. in der Abbildung für veraltete Instrumente vergliche (p. 39).

**) Mit seiner ängstlichen Genauigkeit sagt er (IV p. 174): „il est souvent parlé dans l'Escriture saincte de cet instrument (le psaltérion) que les Hébreux appellent נבל nebel, mais nous ne scauons pas la forme qu'ils leur donnoient, ny le nombre de ses chordes: car encore que le Decachorde précède le Psalterion (?) et qu'il semble qu'il lui serve d'épithète, néantmoins plusieurs croyent que ce sont deux instruments différents."

sonne über die gleiche Verwendbarkeit aller drei Flächen des *Trummscheidtes* sagt; (v. Des Instr. à chordes, Livr. IV) denn es scheint mir nicht zufällig nur, dass man den viereckigen Kasten des Monochordes in einen aus drei gleichseitigen Flächen bestehenden Resonanzkörper umwandelte. Wann dies geschehen, wo es geschehen, weifs man zur Zeit noch ebensowenig als wann man angefangen hat die Tonintervalle der ursprünglich einzigen Saite des Monochordes nicht mehr nur mit dem Tonmesser zu berechnen, sondern mit dem Rosshaarbogen zu streichen und zu musikalischem Wohlklange, wie primititiv dieser sei, zu verwerten.

Als ein letztes indicium zur *Rotte* sei mir noch eine Mitteilung meines verstorbenen Freundes des Kammermusikors Rühlmann gestattet, als ich ihm für seine Arbeiten Einsicht in diese Blätter gewährte. Er machte mich nämlich darauf aufmerksam, dass man in der Schule der Niederländer um das 14. u. 15. Jahrh. hier und da in den kontrapunktirenden Kompositionen jener Zeit Sätzen begegnete, welche mit dem Namen *Rotte* bezeichnet waren. Sie sind in Form der Nachahmungen eine kürzere Entwickelung eines musikalischen Gedankens. Ob dies in irgendwelcher Beziehung zum Instrumente steht, ob sich eine Analogie wie bei Gigue zur Tanzform und zum Instrumente nachweisen lassen wird, vermag ich heut noch nicht zu sagen, ja nur zu mutmafsen. (Fortsetzung folgt.)

Die Toten des Jahres 1880 die Musik betreffend.

(Fortsetzung.)

Bartolini, Tebaldo, Lehrer der Trompete, st. im Sept. in Livorno, 52 J. alt.

Baumbach, Adolph, Komponist und Organist, st. im Mai in Chicago.

Belleville-Oury, Frau Emilie de, st. am 22. Juli in München.

Benati, Giovanni, Komponist, st. im Mai zu Padua, 55 J. alt.

Beneventano, Giuseppe Federico, Baritonist, st. 8. Nov. in Scicli (Sicilien). [Guido 53.]

Bennewitz, Wilhelm, Violoncellist u. Komponist, gb. 19. Ap. 1832 in Berlin, st. daselbst am 21. Febr. 1880.

Benza-Nagy, Ida, ungarische Sängerin, st. im März in Pest, 33 J. alt.

Berens, Hermann, Komponist, ein Deutscher von Geburt, st. am 9. oder 10. Mai in Stockholm, 54 J. alt. (Bock 191, Signale 572.)

Bernardi, Paolo de, Posaunist am Scalatheater in Mailand, st. im Sept., 51 J. alt.

Berré, Ferdinand Antoine Henri, Komponist von Operetten und Romanzen, st. 29. Juli in Gheel.

Bertrand, Jean Gustav, Musikschriftsteller, st. im Febr. zu Paris, 44 J. alt (Revue 55.)

Beschnitt, Johannes, Vokalkomponist, st. 24. Juli in Stettin; geb. 30. April 1825 zu Bockau (Schlesien). Biogr.: Signale 786. Kahnt 441.

Bethge, Wilhelm, Organist an St. Martini in Halberstadt, st. den 6. Mai daselbst. Geb. am 21. Okt. 1841 zu Dalldorf bei Gröningen, seit 1862 Lehrer in Wilslehen bei Aschersleben, gegen 1878 erhielt er obigen Posten. Bethge war einst Besitzer des einzig bekannten Exemplares: Spiegel der Orgelmacher und Organisten von Arnold Schlick, 1511, welches er bei einem Bauern seiner Gegend hinter dem Rauchfange auffand, dessen Wert erkannte und der Gesellschaft für Musikforschung zum Abdruck anbot (s. Monatsh. I, 77). Das Exemplar selbst befindet sich seit einigen Jahren im Besitze des british Museum, da die deutschen Bibliotheken viel zu sparsamer Natur sind, um für ein deutsches Musikbuch nur irgend eine namhafte Summe zu zahlen. Etwas anderes ist es, wenn ihnen eine Hds. mit Keilschrift angeboten wird.

Bevignani, Giuseppe, Komponist, st. im März in Neapel, 58 J. alt.

Bles, Contrabassist und Sekretär der Maatschappij tot bevordering der Toonkunst, st. 1. Jan. im Haag.

Bönicke, Hermann, Komponist und Organist in Hermannstadt, st. im März; geb. 26. Nov. 1822 zu Endorf. (Biogr. Kahnt 130.)

Bolcioni, Biagio, Sänger, st. im Aug. in Mailand, 59 J. alt.

Booth, John Stocks, Organist an der Abbey Church zu St. Albano (England), st. im Jan. daselbst, 51 J. alt.

Bovie, Jean Felix Lambert, Liederkomponist und Maler, st. 6. Juli in Ixelles bei Brüssel. Geb. 14. Sept. 1812 in Brüssel.

Brambilla, Amalia, einstige Sängerin, st. im September in Castellmare di Stabia. (Signale 791. Guido Nr. 38. Ricordi Nr. 37.)

Braun-Brini, Tenorist, st. im Nov. in Graz, 51 J. alt.

Brizzi, Adolfo, Tanzkomponist, st. 13. Jan. in Florenz, 23 J. alt.

Bühnert, Franz, Lehrer des Musikvereins in Graz, st. 16. April im 66. Lebensjahre.

Buonomo, Vincenzo, Pianist, st. im Sept. in Neapel, 37 J. alt.

Butcher, Joseph, Organist und Chormeister an der Parish Kirche zu Rotherham (England), st. 29. Juni, 60 J. alt.

Calendini, Violoncellist und Kapellmeister in Bordeaux, st. im Oktober daselbst.

Calise, Giov., Musiklehrer, st. im Sept. in Neapel, 72 J. alt.

Cambiaggio, Carlo, Violinist, Contrabassist, Sänger u. Librettist, st. 13. April in Mailand, 82 J. alt. (Ricordi Nr. 16.)

Cantoni, Teresa, Klavierlehrerin, st. Anfang des J. in Turin.

Capponi, Giov. Battista, st. im Sept. in Loffe.

Cappy, Oscar, Tenorist, st. im Nov. in Mailand, 26 J. alt.

Carocci, Tomaso, Komponist, st. im Novemb. in Rom, 89 J. alt. (Guido Nr. 48.)

Cecchini, Francesco, Sekretär der Akademie und des Liceo musicale di S. Cecilia zu Rom, st. daselbst im Mai.

Chater, William, Musiklehrer und Musikverleger, st. 7. März in Coventry (England).

Citterio, Violinist, st. im Sept. in Rio de Janeiro.

Clerc, Giulietta, Sängerin, st. im Jan. in Paris, 24 J. alt.

Codine, Adrien, Komponist und Musiklehrer in Paris, st. 8. Juni daselbst.

Cohen, Henry, Komponist und Theoretiker, früher Direktor des Conservatorium in Lille, st. 17. Mai in Bry-sur-Marne. (Revue 167.)

Collin, Robert Albert Henry, Dirigent, st. 12. März in Amsterdam; geb. 1832 in Bromberg. (Guide Nr. 15.)

Comairas, Contrabassist, st. im Aug. in Paris.

Coote, Charles (Signale: Corte), Komponist, st. 6. März in London.

Cornali, Pietro, Komponist, st. 27. Okt. in Guastalla, 76 J. alt.

Corticelli, Ulisse, Kapellmeister an der Kathedrale in Perugia und Direktor des Instituts comunale Morlacchi, st. daselbst im Jan.

Cossoni, Guglielmo, Orchesterchef am San Carlo-Theater in Lissabon, st. dort im Dez.

Coward, James, Organist im Crystal-Palast, st. 22. Jan., 55 J. alt, in London.

Curwen, John, englicher Geistlicher und Erfinder der Volksgesang-Methode: Tonic Sol-Fa, st. den 26. Mai in seiner Villa bei Manchester, geb. 1816 zu Heckmondwike. (Biogr. in The musical times, London p. 336.)

Dalifard, Lauro, (geb. Dancla) Pianistin, st. 22. März in Tarbes, 53 J. alt. (Menestrel 144.)

Dalman, Giov. Battista, Musikdirektor und Violinist, st. im Dez. in Barcelona.

Darbois, Camillo, Pianist, st. im Okt. in Malta, 41 J. alt.

Degni, Vincenzo, Violoncellist, st. im März in Neapel, 95 J. alt.

Déjazet, Eugène, Sohn der berühmten Schauspielerin D., Komponist zahlreicher Operetten und eine zeitlang Direktor des Theaters D. in Paris, st. daselbst 19. Februar, 61 J. alt. (Revue 63.)

Deliège, H. Musikverleger, st. 18. Jan. in Brüssel (Menestrel 72.)

Dérivis, Prosper, Bassist zu Paris, geb. 28. Okt. 1808 zu Paris u. gest. ebendaselbst 11. Febr. (Guide Nr. 8. Revue 55. Menestrel 87.)

Deslandres, Laurent, Kapellmeister, st. 9. Okt. in Paris. (Guide Nr. 43.)

Destuyver, Musikdirektor, st. 9. April in Gent, 65 J. alt.

Didot, Hyacinthe Firmin, Verleger, st. in Paris im August (Menestrel 294.)

Ditfurth, Freiherr Franz, Wilhelm v., Herausg. zahlreicher Liederbücher, vide Monatsh. VIII, 52. IX, 77, st. am 25. Mai im 80. Lebensjahre zu Nürnberg. (Voss vom 1./6.)

Downing, Daniel L., Militärmusik-Direktor und Komponist, st. 19. Aug. in New-York, 58 J. alt (Guide Nr. 38)

Duvernoy, Jean Baptiste, Komponist, st. in Passy bei Paris im März, 79 J. alt.

Ernst, Julius, Kammermusiker in Berlin, st. am 11. Mai daselbst, 54 J. alt.

Escudier, Maria Pierre Yves, Musikschriftsteller, Bruder des Musikverlegers Léon, st. am 17. April in Paris; gb. am 29. Juni 1809 in Castelnaudary. (Guide Nr. 17. Biogr. Revue 134.)

Escudier-Kastner, Frau Rosa, Pianistin, geb. 1835 in Wien, st. 4. Mai in Paris. (Guide Nr. 21.)

Espenhahn, Albert, Königlicher Kammermusiker in Berlin, st. am 6. Jan. daselbst im 45. Lebensjahre.

Farina, Dr. Luigi, Advocat und Komponist einiger Opern, st. im Nov. in Padua. (Ricordi Nr 47.)

Farquharson, Robert (eigentl. Smith), Sänger, st. 12. (14?) Febr. in London, 60 J. alt.

Favilli, Fabio, Violinist, st. im Dez. in Livorno, 45 J. alt.

Fazzini, Giosuè, Prof. der Musik in Mailand, st. im März in Turin, 67 J. alt.

Ferrari, Alfonso, Komponist, st. im Sept. zu Modena, 40 J. alt.

Ferrari, Luigi, Prof. der Musik, st. im Okt. in Bologna, 52 J. alt.

Forberg, Robert, Musikverleger, st. im Sept. in Leipzig.

Fröhlich, Marie Anna, geb. 11. Sept. 1793, st. 11. März in Wien. (Guide Nr. 14.)

Fuertes, Mariano Soriano, Musiker und Schriftsteller, st. im April in Madrid.

Fumi, Venceslao, Komponist, geb. 30. Oktb. 1826 in Montepulciano, st. den 20. Nov. zu Florenz. Biogr.: Bocherini, Giorn. music. Firenze, Guidi, Nr. 11 p. 43 von G. A. Biaggi.

Furlanetto, Pier Luigi, Komponist, st. im Sept. in Venedig, 30 J. alt.

Gaillard, L., Prof. an der Musikschule in Utrecht, st. im April im Haag, 25 J. alt.

Garbato, Luigi, Komponist, st. im Mai in Genua.

Garcia, Eugénie, Sängerin, Frau des Manuel G., st. 12. Aug. in Paris, 62 J. alt. (Revue 271. Guide Nr. 36.)

Gautier, Tenorist, verunglückte im Aug. auf dem See von Bourget. (Guide Nr. 36.)

Gazza, Francesco, Komponist, st. im Juli in Turin, 49 J. alt.

Gerville, L. L. Pascal-, Pianist und Komponist, st. zu Mantes im Mai, 72 J. alt.

Gille, J. E., Komponist, st. 15. Nov. in Stockholm (Signale 1067.)

Giordano, Giacinto, Komponist, st. im Juli in Neapel, 68 J. alt.

Giovanni, Giuseppe di, Komponist, st. im Dez. in Neapel, 35 J. alt.

Giovanni, Padre, Tenorist, st. im März in Rom, 37 J. alt. (Guide Nr. 13.)

Girod, Etienne, Musikalienverleger in Paris, st. am 15. Nov. daselbst im Alter von 56 J.

Giunti, Antonio, Prof. der Musik, st. im Okt. in Neapel, 70 J. alt.

Godineau, Léon, Violinist, sp. Gesanglehrer am Conservatorium in Brüssel, st. dort 26. Mai; geb. 11. Nov. 1813 zu Ath in Belgien.

Goetschy, Charles Joseph, Komponist, st. im Okt. in Tours, 75 J. alt.

Golde, Adolf, Pianist und Komponist, Musikdirektor in Erfurt, st. daselbst am 20. März; geb. ebendort den 20. März 1830.

Goliana, Don Miguel, Prof. der Theorie am Conservatorium in Madrid, st. daselbst im August.

Gollmitz, A. F., Musikdirektor in Berlin, st. daselbst am 21. Okt., 79 J. alt.

Goss, John, Musikdirektor und Organist am St. Pauls-Dom in London, st. 10. Mai in Brixton, 80 J. alt. Biogr. mit Komposit.: The Musical times, London, Novello etc. 1880. 21. — auch Revue 139.

Grignon, Honoré, einst Sänger in Paris, später Gesanglehrer und Regisseur in Paris, st. auf seinem Landgute bei Lonjumeau im Januar, 80 J. alt. Biogr. Revue 39.

Gruber-Woislin, Frau, Pianistin und Lehrerin am Pariser Conservatoire, st. im Nov. oder Dez. in Angers. (Guido Nr. 52.)

Gueymard, Louis, Tenorist, st. 8. Juli in St. Fargeau (Seine-et-Oise), 59 J. alt. (Revue 223. Menestrel 254.)

Gugler, Bernhard, Prof. der Mathematik und musikal. Schriftsteller, st. im März in Stuttgart, 68 J. alt.

Guilmette, C. A., Bassist, st. 13. Juni in Boston (V. Staaten N.), 57 J. alt. (Guide Nr. 33.)

Hahn, Albert, Redacteur der Tonkunst und Beförderer der Einführung der sogenannten chromatischen Klaviatur, st. in Lindenau bei Leipzig am 14. Juli, kurz nach seiner Uebersiedelung aus Königsberg i. P. (Biogr. Wochenblatt 408.)

Hasselt-Barth, Frau Marie von, Sängerin, st. im Dez. in Manheim. (Biogr.: Signale 1881, 108.)

Heft, Eduard, Musikdirektor, st. 7. Juni in Biel, 50 J. alt.

Heim, Ignaze, Direktor der Choralgesellschaft in Zürich, st. dort den 3. Dez. (Signale 1881, 27.)

Hempenius, Albert, Organist in Zwolle, st. daselb. 15. Aug., 66 J. alt.

Herz, Jakob Simon, älterer Bruder Heinrichs H., st. 27. Jan. in Nizza, 84 J. alt.

Hoensen, Philippe van, Prof. des Horn und der Trompete am Conservatorium, st. 9. Sept. in Saint-Josse-ten-Noode bei Brüssel, 68 J. alt.

Holdampf aus Pest, Hofopernsänger in Karlsruhe, st. im Mai in Zürich.

Huberti, Edouard Jules Joseph, Komponist, später Maler, st. 12. Juni in Schaerbeck (bei Brüssel) 62 J. alt (Guide Nr. 27.)

Hünerfürst, F. W., Violoncellist und Orchesterdirigent, st. am 11. Februar in Königsberg im 57. Lebensjahre.

Isaac, Benjamin Ralph, Pianist zu Liverpool, st. 9. Jan. zu Southport.

Jelinek, Franz Xaver, Oboist, Komponist und Chordirektor in Salzburg, st. 7. Febr. daselbst.

Josephson, Dr. Jacob Axel, Universitäts-Musik-Direktor, st. 29. März in Upsala im 62. Lebensjahre.

Jvanoff oder *Jvanhof*, Nicola, Tenorist, st. 7. Juli in Bologna, 70 J. alt. (Guide Nr. 33.)

Killitzschky-Schultz, Josephine, einst eine gefeierte Sängerin an der Berliner Bühne, st. Anfang Januar in Freiburg i. B. (Biogr.: Vossische Ztg., Sonntagsblatt Nr. 4 vom 25. Januar 1880.)

Kirsch, Hyacinthe, Dichter und Musikschriftsteller, st. zu Meuse bei Liège im April, 51 J. alt. (Menestrel 176.)

Klerk, J. A., Organist in Delft, st. im Juli daselbst, 63 J. alt, (nach dem Guide im Haag.)

Klosé, Hyacinthe Eléonore, Clarinettist an der grofsen Oper und Prof. am Conservatorium in Paris, seit 1868 pensionirt, st. 29. Aug. daselbst; gb. in Corfu 1808. (Wochenbl. 454. Guide Nr. 37. Revue 287.)

Klotz, Emil, Pianist, geb. 9. Jan. 1818 in Frankfurt a. M., st. im Februar in Paris. (Guide Nr. 8.)

Köhler, Hans, ehemaliger Bassist in Dresden, st. 3. Sept. daselbst. (Wochenblatt 463.)

König, Joseph, Violinist, st. 15. Okt. in Wien. (Signale 1019.)

Konopasek, Stephan, einst Kapellmeister in Breslau, dann Gesanglehrer in Berlin, st. am 19. Mai in Berlin, 56 J. alt.

Kossak, Ernst Ludwig, geb. 4. Aug. 1814 zu Marienwerder, st. 2. Jan. zu Berlin. Einst Klavierlehrer, dann Kritiker und humoristischer Schriftsteller, Herausgeber der Montagspost. (Biogr. Voss 1880 Nr. 4. Allgem. deutsche Musikztg. Berlin 13.)

Krebs, Karl August, geb. 16. Jan. 1804 Nürnberg, Hofkapellmeister in Dresden, st. 16. Mai das. (Bock 171. Signale 561. Kahnt 319.)

Krigar, Hermann, königl. Musikdirektor, Gesanglehrer, st. am 5. Sept. zu Berlin. (Biogr.: Allgem. deutsche Musikztg. Berlin 300.)

Krug, Diederich, Komponist von kleineren und instruktiven Pianoforte-Stücken, st. am 7. April in Hamburg. Gb. 25. Mai 1821 daselbst.

Kummer, Gotthilf Heinrich, Fagottist, st. 20. März in Dresden, 71 J. alt.

Kunkel, Franz Joseph, Rector und Musiktheoretiker, st. 31. Dez. in Frankfurt a. M. (Kahnt 1881, 33.)

Lamb, William, st. 19. Nov. in Turnham Green, 38 J. alt. Organist an St. Mary.

Lambert, Georges Jackson, Organist und Komponist zu Beverley (England), geb. daselbst 16. Nov. 1794, st. 23. (24 ?) Jan. ebendort.

Lange, Josephine, verwittwete Frau Köstlin, einst Sängerin, st. 3. Dez. in Tübingen. (Signale 1881, 27. Bock 406.)

Lavigne, Ernest, Komponist, st. Anfang Dezember in Paris. (Menestrel 1881, 7.)

Lazzarini, Riccardo, Komponist, st. im Juli in Triest, 30 J. alt.

Leroy, Adolphe Marthe, Clarinettist, st. 1. Sept. in Argenteuil, 53 J. alt.

Libani, Giuseppe, Maestro (d. h. Komponist; in Italien ist der Titel sehr billig, wogegen Deutschland heute nur Einen damit beehrt) st. am 3. Mai in Rom, 36 J. alt. Seine letzte Oper war Sardanapale. (Voss Nr. 128. Menestrel 185.)

Lindner, Eduard, Musiklehrer in Berlin, st. am 14. Dez. daselbst im 65. Lebensjahr. (offic. Anzeige.)

Loo, Julien van, Orchesterdirigent, st. Ende Jan. in Schaerbeck bei Brüssel, 54 J. alt.

Lucan, Heinrich, Musikdirektor in Hanau, st. daselbst 17. Aug., 66 J. alt.

Maini, Giov., Hornist, st. im März in Cremona, 85 J. alt.

Marchesi, Fräulein Stella, Pianistin, st. 18. Nov. in Wien, 21 J. alt.

Massart, Hubert, Hornist, st. im Juli in Paris.

Mayerhofer, A., Kapellmeister, st. im Okt. in Amsterdam, 27 J. alt.

Mecatti, Ercole, Musiklehrer, st. im Aug. in Brighton (England.)

Medica, Michele, Sänger, st. 23. September in Valenza.

Meïs, E. E., Musikverleger, st. im Dez. in Paris, 37 J. alt.

Melli, Bartolomeo, Komponist, st. im Mai in Mailand.

Meynne, Joseph, Musikverleger, st. 2. Okt. in Brüssel. (Guide Nr. 41.)

Michot, berühmter Tenorist, vormals an der Pariser Oper, st. Ende Sept. zu Chaton.

Mombach, J. M., Musiklehrer, st. 8. Febr. 66 J. alt in London.

Mombiela, Romano, Bassist, st. im Okt. in Mailand, 39 J. alt.

Monnaie, Frau Emilie, geb. Klotz, Pianistin, st. Anfang des Jahres, 64 J. alt.

Montella, Gennaro, Komponist, st. im Juli in Neapel, 65 J. alt.

Monter, Emile Mathieu de, Musikschriftsteller, st. im Dez. in Lyon. (Menestrel 1881 p. 46. Revue 415.) (Schluss folgt.)

Nachträge zur Totenliste von 1879.

Berini, Frau Emma, Sängerin, st. Ende 1879 in Mailand, noch nicht 20 J. alt.

Clerc, Fräulein Juliette, Sängerin an der komischen Oper in Paris, st. daselbst Ende 1879, 24 J. alt.

Daniela, Frau Antonietta, geb. Mahlknecht, Sängerin, st. Ende 1879 in Fornambuto (Brasilien), 42 J. alt.

Grandjeau, Julie, Gesanglehrerin, st. Ende 1879 in Hamburg, 71 J. alt.

Legénisel, Violoncellist und seit einiger Zeit Theaterdirektor in Brest, st. daselbst Ende 1879.

Marzo, Nicolas, Prof. der Musik in Neapel, st. im Dez 1879, 26 J. alt.

Milanti, Isidore, Musiklehrer, st. Ende 1879 in Bologna, 63 J. alt.

Paolinelli, Luigi, Violinist, st. in Rom, 23 J. alt, im Dez. 1879.

Perelli, Giovanni, Musiklehrer in Mailand, st. daselbst im Dez. 1879, 80 J. alt.

Storti, Giovanni, ehemals Tenorist, dann Gesanglehrer, st. 25. Dez. 1879 in Fano, 78 J. alt (geb. 1801 in Bergamo).

Weber, Karl Gotthold, geb. 1815 in Koblenz, seit 1834 in Amerika, st. 19. Nov. 1879 in Saint-Louis, früher Musiklehrer, dann Buchhändler.

Philipp Friedrich Buchner.

Von diesem in den Monatsheften, Jahrgang 1881, pag. 49 u. 50 erwähnten Komponisten besitzt die Breslauer Stadtbibliothek folgende Werke in sehr gut erhaltenen Exemplaren:

1. Bez. des Stb. | (Versalien:) Concerti | Ecclesiastici | di Filippo Federigo Buenero | (Petit) Mufico dell'Illuftrifsimo, & Eccellentiffimo Signor | Palatino e Generale di Cracouia. | (Versalien) Concertati | a dvo, tre, qvattro, e cinqve voci | (Petit) Nouamente dati in Luce | (Versalien) Con Privilegio. | (Druckerzeichen.) | (Versalien) In Venetia, | (Petit) Appreffo Aleffandro Vincenti. MDCXXXXII. |

6 Stb. in 4⁰. C. I. II. A. T. B. n. B. cont. Auf pag. 3 ital. Ded. vom Komp. an . . . Stanislao Lvbomirski Conte di Vifnic, Palatino, e Generale di Cracouia . . . . Der Komp. sagt darin u. A.: Diese Concerte „sono frutti par toni ti nella sua Splendidiffima Conte oue tal hora V. E. Illuftriffima . . . . si compiace ben fpeffo di gradiz con benigno orecchio il talento delle mie pouere mufe. — Dat. Venetia li 9. Nouembre 1642. Am Schlusse Tavola über 7 lat. Gesg. à 2; 5 à 3; 3 à 4 u. 5 à 5 voci. Nr. 1. Tibi laus, tibi gloria. Nr. 20. Juftus ut palma florebit.

2. Bez. des Stb. | (Versalien:) Concerti | Ecclesiastici | di Filippo Federico Bvenero | (Petit) Musico del Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor | Palatino è Generale di Craccuia. | (Versalien:) Concertati | a dvo, tre, qvattro, e cinqve voci | Opera Seconda | dedicata | (Petit) Alla Sacra Real Maestà di Polonia, e Suetia. | (Versalien:) Vladislao IV. | (Druckerzeichen.) | (Versalien) In Venetia, | (Petit) Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXXXIIII. |

5 Stb. in 4°. C. A. T. B. u. B. cont. Ital. Ded. vom Komp. auf pag. 2. Dat. Venetia li 3. Agosto 1644. Am Schlusse Tavola über 8 lat. Gesg. à 2; 6 à 3; 5 à 4 u. 1 à 5 voci. Nr. 1. Gaudens gaudebo. Nr. 26. In illo tempore. -- Nr. 5 (C. u. B) u. Nr. 9 (A. e dei Viola) mit sogenannten Widmungen an *Vderico Borletta* und *Gio: Batista Mealli*, beide Musici del Sig. Palatino & Generale di Craccuia.

3. Das pag. 49 bereits kurz erwähnte Werk:

(Versalien:) Plectrum | Musicum, | harmoniacis fidibus | sonorum, ad deum | perinde laudandum | (Petit) atque | Ad hominum animos exhilarandos con- | cinnatum: | (Versalien) Praenobilibus ac strenuis, nobilibus|item, clarissimis, consultissimis, doctissimis,| (Petit) Ornatissimis, Prudentissimis Viris, Imperialis judicii Praeto- | ri, Consulibus & Senatoribus Liberae Civitatis Imperialis | Francofurtensis ad Moenum, &c. | Dominis suis Maecenatibus, peculiari observantia colendis,| dicatum | & | consecratum | à | Philippo Friderico Buchnero, | Eminentissimi & Reverendissimi, Principis Electoris Moguntini, &c. | Capellae Magistro, | (Versalien) Opus Quartum, | Bez. des Stb. | Arabeske. | (Versalien) Francofurti, | (Petit) In Typographia Balthasaris Christophori Wustii, | Sumptibus Joh. Wilh. Ammonii & Wilh. Serlini. | Anno MDC. LXII. |

7 Stb. in fol. Viol. I. II. Viola da braccio. Viola da gamba. Fagotto. Bassus. B. cont. Auf pag. 3. Epistola dedicatoria . . . . In vestris namque obsequiis à primo aetatis meae flore versatus, revocandarum ad numeros harmonicos modulationum fundamenta jeci. Vestris quorundam ex Ordine Senatorio Virorum honoratissimorum suasione, hortatu, & auxilio roboratus, ad exteras, ab arte Musicâ decantatissimas regiones me contuli, ubi adspirante fortuna mihi licuit familiariter uti nominatissimis Musurgis . . . . Ohne Dat. Gez. Philippus Fridericus Buchnerus.

Auf pag. 4: Index. Enthält 24 *Sonaten.* Nr 1—4: 2 Viol. Nr. 5 u. 6: Viol. & Viola da gamba. Nr. 7 u. 8: Viol. u. Fag. Nr. 9: 2 Fag. Nr. 10 u. 11: Viol., Flauto, vel Viola da braccio & Viola da gamba. Nr. 12—18: 2 Viol. & Fag. Nr. 19 u. 20:

2 Viol., Viola da braccio & Fag. plena. Nr. 21: 2 Viole da braccio & Fag. ad libitum. Nr. 22—24: 2 Viol., Viola da braccio, Viola da gamba & Fag. plena. — B. u. B. cont. unterscheiden sich nur durch die Bez. des Stb. — Die Viola da braccio ist abwechselnd im Sopran- u. Alt-Schlüssel, die Viola da gamba im Tenor- u. Bass-Schlüssel notirt.

Die pag. 50 erwähnten kleinen Sonaten, Messen und Offertorien sind unter den gedruckten Werken nicht vorhanden.

Emil Bohn.

Mitteilungen.

* R. von Liliencron in Schleswig: Ueber den Chorgesang in der evangl. Kirche. Von . . . Berlin 1881. C. Habel. 8°. In „Deutsche Zeit und Streitfragen." Herausg. v. Holtzendorf, Jahrg. 9, Heft 144. 47 S. Eine vortrefflich geschriebene Abhandlung, die sich um die heutige Vernachläfsigung des Chorgesanges in der evangelischen Kirche dreht und versucht die Mittel anzugeben, wie und in welcher Weise er wieder ins Leben gerufen werden kann.

* J. Stockhausen's Gesangschule in Frankfurt a. M. Erster Jahresbericht 1880—1881. Frankfurt a. M. 1881, W. Küchlers Nachfl., F. Eichhorn. 8°., 16 S.

* Pothier, Dom. Joseph: Der Gregorianische Choral, seine ursprüngliche Gestalt und geschichtliche Ueberlieferung von . . . Uebersetzt von P. Ambros. Kienle. Tournay, Druck und Verlag der Gesellschaft S. Jean L'Evangl. Desclée, Lefebure et Cie. 1881. 8°., 273 S. Ein wertvolles Werk in überaus prächtiger Ausstattung. Preis nur 3 Mark 40 Pf. durch jede deutsche Buchhandlung von B. Herder in Freiburg (in Baden) zu beziehen.

* Goovaerts, Alphonse: Histoire et Bibliographie de la Typographie musicale dans les Pays-Bas par . . . Anvers, P. Kockx 1880. 8°. 608 pp. Preis 12 Mark. Enthält viel Bekanntes aber auch manch Unbekanntes, leider ohne Fundort und in ungenauer Wiedergabe der Titel. Als Ergänzung aber immer von Nutzen.

* Handlexikon der Tonkunst. Herausgegeben von Dr. August Reifsmann. Berlin 1882 (sic?). Verlag von Rob. Oppenheim. 8°. 1. Liefg. 50 Pf. Vollständig in 17—18 Liefg. Enthält biographische und theoretische Artikel in kürzester Form. Zweck desselben ist einen Auszug des grofsen musikalischen Conservations-Lexikon von Mendel & Reifsmann zu geben.

* Kirchoff & Wigand in Leipzig. Katalog Nr. 617. Enthält 1494 Nrn. Bücher und Musikalien älterer und neuerer Zeit.

* A. F. Butsch's Verlag in Augsburg. Katalog 1881 Nr. 2. Seite 42 u. 43 einige seltene Werke Musik.

* Gesucht ein kompletes Exemplar von Mendel-Reifsmann's Musikalisch. Conservations-Lexikon. Angebote nimmt die Redaction entgegen.

* Zum Verkauf steht ein Exemplar Monatshefte für Musikgeschichte: Jahrgang 1—5 (1869—1873) gebunden in Pappe, das Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke brochirt, wie neu (Jahrgang 1 vergriffen) zum Preise von 35 Mk.

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied," 2. Bd., Forts. S. 141—148.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S.W. **Bernburgerstr. 9. I.**
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIII. Jahrgang. 1881.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. — Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrasse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 11.

Zwei veraltete Musikinstrumente.

Eine Studie von J. F. W. Wewertem.

(Fortsetzung.)

Es erübrigt mir nun noch den, zu Anfang dieser Studie (S. 154) erwähnten Nachweis zu erbringen, dass der *Crwth*, wie keine Rotte, so auch keine Harfe sein könne, da derselbe nachweisbar von jeher ein Bogeninstrument war.*) Wer dieses merkwürdige, gewiss uralte Instrument, das wir jetzt in jedem Buch und jeder Abhandlung über Musikinstrumente erwähnt finden — und zwar immer mit denselben, getreulich Einer dem Andern nachgeschriebenen Belegstellen — zuerst für die Geschichte der Bogeninstrumente herangezogen hat, wie er darauf gekommen ist: ob durch Suchen danach, oder durch einen glücklichen Zufall, wie es das Auffinden der Miniatur in der Handschrift der früheren Abtei St. Martial de Limoges (jetzt in der Pariser Bibliothek) gewesen sein würde, ist mir noch nicht gelungen ausfindig zu machen. Alle citiren das Carmen des Venantius Fortunatus, Alle citiren das Glossar von Du Cange und Alle bilden das rohgezeichnete aber so charakteristisch wiedergegebene Instrument des gekrönten Figürchen's von St. Martial ab, das sicher das Instrument ganz treu darstellt, aber keiner geht in

*) Unter Hervorhebung dieses Umstandes verwirft schon Fétis (Strad. p. 27—30) die Zusammenstellung der Rotte und des Crwth sowie die Erklärung des einen Instrumentes durch das andere, für welchen Irrtum er Bottée de Toulmon in dessen „Dissertation sur les instr. de mus." die Schuld beimisst.

der Erklärung oder Erforschung auch nur einen Schritt weiter. Forster und Sandys in ihrer History of the Violin sagen wenigstens (p. 28), dass sie es Coussemaker's Artikeln in Didron's Annal. archéol. entlehnt haben, (was Fétis im Stradivari 12—35 nicht thut). Sie haben gewiss ganz recht — es wird sich das aus dem Verlaufe dieser Untersuchung ergeben — wenn sie (p. 21) hervorheben, dass die „*chrotta britanna*“ des Venantius lange vor ihm als ein brittisches Instrument auf dem Continent bekannt gewesen sein müsse, damit ihm die Auszeichnung zu teil werden konnte, von einem ausländischen Schriftsteller (Venantius) genannt zu werden. Coussemaker (a. a. O.) spricht sich über diese so wichtigen Details in keiner Weise aus*) und doch wäre auch hier wieder ein genaues Citat ein Wegweiser geworden zu Nachforschungen die zu Nachweisen hätten werden können. Zwischen dem 6. (Venantius † gegen 610) und dem 11. Jahrh. aus welchem die Handschrift von Limoges (Codex Nr. 1118 der lateinischen Manuscripte in der Pariser Bibliothek) stammen soll, fehlen zur Zeit noch alle Nachrichten, ob dieses Instrument überhaupt in Frankreich gespielt worden ist und wo es in Gebrauch war, oder ob seine Erwähnung auf den vier Augen des Venantius und des Klosterbruders von St. Martial de Limoges beruht und sich reducirt. Es käme dabei zuvörderst in Frage, welchem Orden die Abtei von St. Martial zugehörte, ob sie vernichtet oder aufgehoben ward und wann dieser ihr Bestand aufgehört habe; mit welcherlei Mönchen sie zur Zeit der Anfertigung des Manuscriptes besetzt war und welche Stellung der Miniaturist des Codex in der Abtei eingenommen habe; ob es zulässig sei eine Einwanderung desselben von den grofsbritannischen Inseln her anzunehmen, analog den zahlreichen irischen und schottischen Mönchen, welche sich zur Notkerischen Zeit, und vor und nach derselben, in St. Gallen befanden? Die Abbildung eines *Crwth* in dieser Handschrift, welche von Fétis dem 11. Jahrh. (Strad. p. 17) und von Coussemaker dem 13. Jahrh. (a. a. O.) zugewiesen wird, tritt so vereinzelt in Frankreich auf, wie die Namhaftmachung dieses Instrumentes im 6. Jahrh. im Carmen des Venantius, während die überaus grofse Mannigfaltigkeit der Sprachformen des Namens wieder auf allgemeine Verbreitung hindeutet. Ein jetzt in Frankreich in Vorbereitung begriffenes

*) Naiv genug ist seine Aeufserung a. a. O. „Obgleich hauptsächlich bei den Britanniern in Gebrauch, kam der Crwth (er schreibt: crout) ursprünglich von den Barbaren (!) und nahm den Namen Rote bei den Poeten und Romantikern des Mittelalters an.“ (!)

sprachliches Riesenwerk wird s. Z. am besten geeignet sein Licht hierüber zu verbreiten. Zur Zeit müssen wir uns begnügen diese Formen wie und wo sie sich finden, anzuführen. Der unerschöpfliche Wolf (a. a. O.) giebt uns zunächst die bisher bekannten übersichtlich in einer Anmerkung 78 zu S. 242 zusammengestellt.*) Eine neue Form finden wir bei Forster und Sandys a. a. O. mitgeteilt (p. 24). Dieselbe soll im dritten Verse des 149. Psalmes einer französischen Bibelhandschrift des 12. Jahrh. stehen und lautet: Louet-il son noun en crouth, si chantent il à lui en tympan et psaltruy. Da sie leider nicht sagen wo diese Bibelhandschrift sich befindet, so können wir ihr auch nicht weiter nachgehen, was um so mehr zu bedauern ist als es nicht nur die einzige mir vorgekommene französische Quelle für

---

*) „Chrotta oder crota britanna, gadhelisch: (d. i. dem Gälischen oder Ersischen und Irischen gemeinschaftlich) *cruit* (?); kymmrisch: *crwth*; angelsächsisch: *crudh*; cornisch: *crowd*; englisch: *crwd* oder *crwde*.“ Die Form *cruit* steht hier glaube ich irrtümlich und ist *cruith* gemeint. Vergl. Bunting: Ancient Irish Music (von Wolf a. a. O. Seite 496 in den „Verbesserungen“ angeführt) worin ausdrücklich steht (p. 51): Cruit is the word commonly employed to designate the harp in our Annals“ etc. also in den irischen Annalen. In dem dazu gehörigen Vocabular steht bei dem Worte *cruit: a harp*. Dort führt dann Bunting auch an: „*Cruith* a *crowde*.“ Irgend welche Darstellungen dieses irischen *Cruith* oder Angaben wo darüber Auskunft zu erhalten sei, habe ich nirgends aufzufinden vermocht, muss auch zugleich bekennen, dass dieser Umstand mir stark darauf hinzudeuten scheint, dass *Cruith* eben nur die Uebertragung des walisischen *Crwth* ins Irische ist und Instrument wie Name desselben specifisch walisisch sind. Hierin beirrt mich die Angabe bei Diez nicht, welcher abweichend in der Schreibart citirt: „altirisch: crot und gaelisch cruit“ weil eben *cruit* die Harfe auf Irisch heifst und *crot* die altirische Wiedergabe von *crwth* sein kann, das z. B. im nahen Cornischen ein o im Wort hat, ebenso wie das englische *crowd* oder *crowde*. Zudem führt er das Wort als femininum an, was auf Harfe hinweist, während *crwth* männlich ist. Auf diese Verwechselungen von *cruit* die Harfe und *crot* der *crwth* dürfte die Zusammenstellung bei O'Curry (a. a. O.) zurückzuführen sein, wenn er aus dem Ms. Amra Coluim in Lebornah-Uidhri p. 8 u. 9 die vorkommenden Formen excerpirt. Hierzu stimmen sowohl die Angaben bei Walker (Hist. Mem. of the Irish Bards etc. & observ. on the music of Ireland, London 1786) und O'Curry an früherer Stelle (a. a. O.) über das Creamthine *cruit* (die irische Harfe) worauf weiter einzugehen hier zu weit führen würde. Die bei Wolf a. a. O. p. 243 noch vorkommende Schreibart eines daselbst citirten walisischen Adage's „digon o grwth“ hängt nach Walter mit der nach Umständen in dieser Sprache eintretenden Umwandlung des harten Consonanten in den entsprechenden weichen *c* in *g*, ch zusammen. Die englische Uebertragung desselben: „enough of the crooth,“ giebt wie die obigen und die unten folgenden den, dem deutschen *U*laut entsprechenden Klang, entgegen der Angabe in der Vorrede zu Walter's (Alt. Wales S. VIII) dass das walisische „*w* wie ein gedehntes o“ ausgesprochen werde.

das Spiel dieses Instrumentes in Frankreich ist neben der Abbildung im Codex von Limoges, sondern auch um des darin ausgedrückten intressanten Gegensatzes willen, dass dem Namen Gottes auf dem Instrumente des Crwth das Lob gespielt wurde, während „tympan" und „psaltruy" das gesungene Lob nur begleiteten, worin zu dieser frühen Zeit schon der Crwth musikalisch selbständig, also bedeutender erscheint wie die beiden andern Instrumente, wie der weitere Verlauf der Untersuchung es auch thatsächlich bestätigen wird. In welchem Verhältnis die von Diez und Wolf aus Roquefort (Etat de la poesie franç. & gloss.) angeführte Schreibart; *croath* und *coruth* hierzu steht, entzieht sich aller Beurteilung, da diese Formen ohne weitere Angaben eben nur angeführt werden. Endlich citirt Wolf auch noch eine angeblich bretonische Wortform des 6. Jahrh. für *Crwth*, nämlich *hrouz*, nach Hers. de la Villemarqué in dessen Barzas-Breiz, Chants popul. de la Bretagne I, p. XXXII, 1840. In der von ihm besorgten neueren Ausgabe des „Dictionnaire Breton-français par le Gonidec," 1850, 4. Saint-Brieu, findet sich dieses Wort aber so wenig wie in der alten Ausgabe von 1821 unter dem Titel: Dictionnaire celtique-breton. Die Erläuterung, welche de la Villemarqué dazu giebt, macht mir die ganze Sache überhaupt zweifelhaft. Er sagt nämlich: les Bardes mendiants de la Bretagne s'accompagnent des sons très-peu harmonieux d'un instrument de musique à trois cordes, nommé rebek (!) que l'on touche avec un archet, et qui n'est autre que la hrouz ou rote des bardes gallois et bretons du sixième siècle." Das fragliche Instrument heifst also *rebek* und nur de la Villemarqué ist der Ansicht, dass dasselbe der *hrouz* der gallischen und bretonischen Barden des 6. Jahrh. ganz gleich sei. Belege, Gründe für diese Behauptung erhalten wir jedoch keine. Fétis der diese Stelle gleichfalls in seinem Stradivari anführt (p. 31) hebt diesen Irrtum hervor und widerlegt ihn durch die Construction der beiden Instrumente. Er schreibt hierbei das Wort aber *krouz*. Sollte dieses *k* vielleicht eine Korrektur der späteren Ausgabe sein, nach welcher er die Stelle citirt (4. édit. Paris 1846)? Weder Le Gonidec (Dict: celt-bret.) noch Macleod & Dewar (Diction. of the gaelic language) haben das Wort in der einen oder andern Schreibart. Dagegen stellt Dieffenbach (Celtica I S. 125, § 184) zu dem Worte Chrotta: „*krôz* (brz-bas-breton) murmure, querelle, bruit" das er aus Pictet: (affinité des langues celt. avec le Sanscrit) entlehnt (p. 21 u. 64) und bemerkt dazu noch: „Verwandt mag *Sanskr*: *kruç-crier* sein, wozu Pictet (a. a. O.) irisch: *cruisigh-musique* und *kymmrisch*: *crwysedd-*

dispute, querelle stellt, doch steht das letztere Wort nicht in Macleod & Dewar, Dict. of the Gael. Lang. Fétis bemerkt ergänzend dazu: das walisische *w* mit dem accent (?) ergäbe genau den Klang des sanskritischen Lauters *ú* und sagt, der walisische Name des Instrumentes (Crwth) leite sich vom ursprünglich Celtischen (du celtique primitif) *cruisigh-musique* (Pictet a. a. O.) ab, welches selber vom sanskritischen *krus'* schreien, mächtige Töne hervorbringen (crier produire des sons puissants) sich herleite, dessen Wurzel *kur* sei, einen Ton hervorbringen (rendre un son.*) Diese Ableitung erscheint ihm unangreifbar (inattaquable p. 13). Wäre diese bretonische Form wirklich nachweisbar, so hätte der walisische *Crwth* in der bretonischen *hrouz* ein viel natürlicheres,**) gewiss noch durch weit bessere Belege, aufserhalb der Etymologie, zu erhärtendes Seitenstück, als in der gewaltsam und willkürlich von ihm abgeleiteten, oder richtiger aus ihm demonstrirten Rotte gefunden. Ob sich auch ein Faden für die Verbindung dieser bretonischen Form mit Grimm's gemutmafsten gothischen *hruzdo****) wird finden lassen, der historisch nachweisbar ist,

*) Ueber diese Verwandschaft des Sanskrit mit den kelt. Sprachen sagt Walter: Altes Wales, Kap. II § 11 p. 29 „Aufserhalb Wales hat die von Deutschland ausgegangene Wissenschaft der vergleichenden Sprachforschung bei der Untersuchung über die Abkunft der keltischen Sprachen und deren Verwandschaft mit dem Sanskrit auch auf die Berücksichtigung des Kymmrischen geführt und es ist mit Gewissheit vorauszusagen, dass diese Sprache für jene anziehende neue Wissenschaft von grofser Wichtigkeit werden wird.“ In der Anmerkung 14 führt er die zu berücksichtigende Literatur an: „Hierher gehören die Arbeiten von Prichard 1831, Pictet in Genf 1837, Bopp in Berlin 1838 und mehrere Abhandlungen von Richard Garnett, jetzt (1859) gesammelt in The philologic: essays of the late Rev. Rich. Garnett of the British Museum (Leipzig & London 1859, 8). Zu nennen wäre auch die kleine Abhandlung des deutschen Gelehrten Meyer: An essay on the Celtic languages im Cambrian Journal. I, 5—33.“

**) Vergl.: Ueber die Beziehungen der Kymmren zur Bretagne: Walter's Alt. Wales, Kap. II, § 7 p. 77—Kap. V § 17 p. 78. Das mir von Walter empfohlene neue Werk des Franzosen: Courçon Histoire des Bretons ist mir unerreichbar geblieben.

***) Grimm, J., Geschichte d. deut. Sprache. Leipzig 1848, I. 204. (4. Aufl. 1880 S. 142—143, 3) 2211) „wie in χελιδόνιον χελιδών muss in crustani der begrif des vogels enthalten sein. Die schwalbe hiefs demnach crusta, was unverkennbar dem litth. kregzdê entspricht, wovon geradeso kregzdynê oder auch kregzdélês, schwalbenkraut gebildet wird. Krusta, krégzdê scheint das schwirren des thiers auszudrücken (vergl. skr krus clamare.) Leider entgeht uns der gothische name . . . doch könnten die Gothen zu Ulfilas zeit, mit lautverschiebung, gesagt haben hruzdo. . . . . . liegt dem griechischen χελιδών das latein. hirundo nah, so scheint an hirundo, hirndo wirklich auch kregzdê crusta und hruzdô zu rühren; dass aber die wurzel von hruzdô europäischen sprachen auch sonst nicht fremd war, kann noch

muss ich anderer Forschung überlassen. Fétis gebührt jedenfalls das Verdienst die ganz ungewöhnlichen und sehr charakteristischen Merkmale dieses Instrumentes bekannt gemacht zu haben — wenn auch nur als individuelle Wunderlichkeiten, ohne ihre Bedeutung weiter zu verwerten; dann aber auch dieses hervorgehoben zu haben, dass ein Instrument von solcher Kunstfertigkeit des Baues kein primitives sein könne, sondern notwendig eine Vorgeschichte seiner Entwickelung haben müsse. (Strad. p. 15 und 17.) Dieser Vorgeschichte nachzugehen wird nun zunächst unsere Aufgabe sein und hierbei muss ich vor Allem, ohne mich auf eine Erörterung der Fétis'schen Theorie einzulassen, dass alle Bogeninstrumente aus Indien stammen, auf das Entschiedenste seiner Behauptung entgegentreten, dass es keine früheren zuverlässigen Nachrichten als aus dem 15. Jahrh. für den *Crwth* gäbe. Fétis entlehnt diese Behauptung einem wohl modernen, mir nicht erreichbar gewordenen Buche von Bingley (North Wales including its scenery, antiquities, customs etc. T. II p. 332) und glaubt, dass sie auf das Gedicht eines walisischen Barden Gruffydd Davydd ab Howel zurückzuführen sei, der allerdings im 15. Jahrh. lebte, und teilt dasselbe (p. 20) sowohl im Original als in englischer Uebertragung (nach Jones: A Dissertation on the music. Instrum. of the Welsh, p. 115) mit; wir kommen später darauf zurück. Dieser Beschränkung entgegen eröffnet uns eine Erholungsarbeit des bereits mehrfach erwähnten berühmten Canonisten Prof. Ferd. Walter: Das alte Wales, Ein Beitrag zur Völker-Rechts- und Kirchengeschichte (Bonn, A. Marcus, 1859) einen ganzen Schatz weit älterer Nachrichten, als jenes, vielleicht sogar apokryphe Gedicht und zwar Quellen, welche uns nicht, wie leider die Mehrzahl der modernen englischen Quellen, in das Märchenland der blühenden irischen und walisischen Phantasieen führen, sondern — und gerade jenen speziell entgegen — uns die Nachweise an die Hand geben, durch welche wir die wertvollen historischen Nachrichten von den wertlosen Selbstvergötterungen dieser beiden Länder

---

eine andere analogie lehren" (der bereits no. VII s. 143, Anm. angeführte vergleich bei Wolfr. Parziv. wozu noch der gleiche bei Titur. 2946 (Hahn) und Homer Odyss. 21, 411 kommt). Er fährt dann fort: „harpa selbst mag gleich der im korn rauschenden ἅρπη heissen, χέλυς, dem mythus von der schildkrötenschale ungeachtet, an χελιδών erinnern". Den Kelten ist nun cruith, crwth, engl. crwd rauschende harfe, fidel oder (!) leier. (?) mlat. bei Ven. Fort. chrotta, ahd. hrotta und später rotta, mhd. rotte, altfrz. rote; dies hrottâ tritt dem gemutmafsten hruzdô nah, sobald man erwägt, dass goth. nzds altn. oddr, hruzdô also in altn. hrodda zu übersetzen wäre; die ahd. mundart hätte eigentlich hrortâ zu lanten, hrotta

kritisch unterscheiden und sondern können. In Anbetracht der Schwierigkeit dieser Werke habhaft zu werden, glaube ich im Interesse möglicher Weiterverfolgung von rein musikalischer Seite zu handeln, wenn ich bei Anführung dieser Quellen die Bibliotheken Deutschlands namhaft mache wo es mir gelang, das eine oder andere dieser Werke zu finden.

Unter diesen alten Quellen sind besonders folgende zu erwähnen; Walter „Altes Wales“ § 106 p. 266 citirt:

„Eine wichtige Quelle bilden die Gesetze, welche Gruffyth ab Cynan († 1137) auf einem Convente zu Caerwys über die Disciplin der Musik und das damit zusammenhängende Bardenwesen erliefs. Sie sind dem Inhalte nach mitgeteilt von J. D. Rhys (Rhaesus) im Anfange seiner 1592 edirten Institutionen der kymrischen Sprache und daraus übersetzt von Rees in den Transactions of the Cymrodorian or Metropolitan Cambrian institution Vol. I Part. II p. 283–293*). Der Herausgeber bezeichnet seine handschriftliche Quelle nicht näher; auch ist es nicht ganz klar, ob er nicht Manches aus andern Quellen hinzugefügt hat. Schon vor ihm hatte Powel 1584 in seiner Ausgabe des Humffrey Lhoyd (S. Walter Alt. Wal. § 14 p. 55) unter dem Jahre 1137 die Gesetze des Gruffyth als noch existirend, erwähnt, und einiges von deren Inhalt mitgeteilt was auch zu den Angaben des Rhys stimmt.“ „Da es für die älteste britische und walische Geschichte keine gleichzeitigen walischen Quellen giebt,“ sagt Walter (a. a. O. § 13 p. 31) „so ist für den Wert der späteren Quellen dieser Art die Vorfrage entscheidend, aus welchen Quellen diese selbst geschöpft haben können. In dieser Hinsicht ist zweierlei gewiss. Erstens dass es im neunten Jahrhundert alte mündliche und schriftliche Traditionen gab, die als glaubwürdig angesehen wurden; zweitens dass im zwölften Jahrh. die Barden alte authentische Bücher in cambrischer Sprache besafsen, worin die historischen Ereignisse des Volkes verzeichnet waren. Um den Wert dieser Traditionen und Bücher gehörig zu würdigen, ist dreierlei in's Auge zu fassen. Erstens bildeten die Barden eine bis

scheint aber ausnahmsweise zulässig, wie lottar für altn.·loddari. Nach allen diesen ergebnissen wäre ein gothisch. hruzdô, ahd. hrortâ, hrottâ-hirundo ganz glaublich und die übereinkunft des dakischen krusta höchst bedeutsam“. Wie ich über die zwangsweise ableitung crwth von chrotta denke, habe ich schon genügend erörtert. Ich durfte aber Grimm nicht unerwähnt lassen, wegen seines musikalischen axiomes, das hier herein wie Pilatus in's Credo kommt. Solch ein Ausspruch von einem sprachwissenschaftlichen Heros wie Jacob Grimm!

*) Leider ist dieses Werk so aufserordentlich selten, dass es mir nicht gelungen ist ein Exemplar davon zu Gesicht zu bekommen. Walter hat trotz aller

in die ältesten Zeiten zurück reichende überaus wichtige öffentliche Institution; sie bewahrten die wichtigen Ereignisse in ihren Liedern, was überhaupt eine sehr dauernde Form der Ueberlieferung ist; und sie hatten, kraft ihrer Organisation, für die Verzeichnung, Fortpflanzung und Reinerhaltung der geschichtlichen Traditionen des Stammes zu sorgen. (Die Beweise folgen § 110, 113, 114, 116.) Zweitens war bei diesem Volke die Geschlechtsverfassung mit einer Stärke, wie nicht leicht bei einem andern ausgebildet, und jedes Geschlecht, nicht blos bei den Vornehmen, sondern auch bei den gemeinen Freien war für die Bewahrung seiner historischen Erinnerungen, und dadurch auch derer des Stammes, sorgfältig bemüht. Drittens besafs dieses Volk durch die von der Notwendigkeit herbeigeführte Uebung eine bis ins Unglaubliche gehende Stärke des Gedächtnisses, wodurch sich lange historische Notizen wörtlich Jahrhunderte hindurch fortpflanzten, wie dort noch jetzt mit Hunderten von Pennillion (kurzen epigrammatischen Stanzen und Sonetten) geschieht. Ferner erwähnt Walter, A. W. p. 268, unter dem Abschnitt „Bardenwesen" ein Bardenfest, welches von Rhys ab Gruffyth ab Rhys zu Aberteifi (dem heutigen Cardigan) 1176 gehalten wurde und citirt darüber aus der Myvyrian Archaiology II 437:*) „Zu der Zeit versammelte Herr Rhys ein herrliches Fest in der Veste Aberteifi und ordnete zwei Wettkämpfe an: einen zwischen den Barden und Dichtern, den andern zwischen den Harfenspielern, Crwthspielern und Pfeifern. Dieses Fest wurde verkündet ein volles Jahr bevor es stattfand." Die dritte wichtigste und für den vorliegenden Zweck interessanteste Quelle sind zwei Handschriften, welche in der Myvyrian Archaiology III p. 438 u. 439 und p. 626 und 627 aufgeführt und in dem Cambrian Register Vol. I p. 387 col. 2 u. p. 388

Mühe und angebotenen Preisen nur ein Bruchstück (Part. IV) und auch dieses nur von dem Bibliothekar der Welsh Society geliehen erhalten können. Ich selbst fand in Jena (Universitätsbibliothek) nur Vol. I Part. I. Ich muss mich also für diese erste Quelle auf ihre Anführung beschränken, und bemerke nur noch, dass sie aus 2 Teilen zu je 2 Parts besteht. Von dem 2. Teil enthält der 1. Band (Part. III) eine Abhandlung über den Crwth und seine Verwendung.

*) The Myvyrian Archaiology of Wales collected out of ancient manuscripts. London vol. I, II, 1801; vol. III, 1807. 8. Von dieser sagt Walter (a. a O. § 3, p. 3) „Diese Archäologie, welche zur Zeit die Hauptsammlung bildet, enthält im ersten Teile die Werke der alten Dichter, im zweiten die alten Geschichtschreiber im dritten Teile die Werke moralischen, juristischen und didactischen Inhalts; sämmtliche Stücke jedoch ohne Uebersetzung. Sie ist die Frucht der patriotischen Hingebung von drei um die walische Literatur höchst verdienten Männern, Owen Jones, Edward Williams und William Owen (Pughe) (S. üb. dies. Anm. 1, 2 u. 3 a. a. O. p. 4). Hierzu schrieb mir Walter: „Diese besitze ich wohl allein."

Zeitraume vom 11.—13. Jahrhundert angehören und deren Anzahl allein schon auf die überraschende technische Leistungsfähigkeit des Instrumentes wie seiner Spieler hindeuten und notwendig auf eine vorhergegangene reiche Entwickelungsperiode zurückweisen, für welche Walter (a. a. O. XII, § 110 p. 265 u. f.) uns die historischen Grundlagen giebt. „Bereits im sechsten Jahrhundert erscheinen die Barden als ein hoch geehrter Stand, und ihre Kunst als die geistige Nahrung des begabten Volkes. Den Unterricht in den gemeinen Kenntnissen gewährten die geistlichen Schulen nach der üblichen Einteilung in die sieben freien Künste. Aber die den Barden eigentümliche pflanzten diese unter sich fort, jedoch unter Aufsicht der Fürsten und der zu diesem Zwecke mit Wettgesängen verbundenen öffentlichen Versammlungen. Schon der König Cadwalladyr († 682) soll in einem solchen Bardenconvente Verordnungen über die Dichtkunst und Musik erlassen haben. Im neunten Jahrhundert wurde das Bardenwesen in Glamorgan von Morgan Hen der uralten Ueberlieferung gemäfs genau eingerichtet und geregelt. Die Gesetze Howel des Guten (s. dessen Rechtsbuch) im zehnten Jahrh. machen es gewiss, dass dasselbe eine wichtige öffentliche Institution war, dass es verschiedene Grade hatte und dass ein Unterricht der Aelteren an die Jüngeren stattfand. Um das Jahr 1066 hielt Bleddyn ab Cynwyn zu Conway ein grofses Bardenfest, wo über ihre Kunst und Wissenschaft und ihre Disciplin viele Bestimmungen festgesetzt wurden. An dieses Fest schliefst sich der bereits erwähnte Convent zu Caerwys, auf welchem der 1137 gestorbene König Gruffyth ap Cynan die mehrerwähnten Gesetze über die Musik erliefs. Ein zuverlässiges Zeugnis für diesen Convent und seine Gesetze steht in der Lebensbeschreibung dieses Königs (Myvyr. Arch. II 604 Note 10*)). Man hatte bestimmte Formen für die vorzutragenden Musikstücke Walter zählt deren eine ganze Reihe auf (§ 120 S. 290) von denen manche uns ganz unverständlich, andere noch unseren heutigen Musikbegriffen entsprechen; so: cydgerdd = Symphoniestück; caniad = Gesang; gosteg = Praeludium u. s. w. In Pausen von wenigen Jahren folgen sich die grofsen Convente von 1007, 1135 und 1176 von welchen der letztere bereits erwähnte zu Aberteifi gehaltene wegen des dort veranstalteten Wettkampfes von Harfen- und Crwthspielern von besonderem Intresse ist, weil er als die Blüteperiode beider Instrumente anzusehen ist. (Walter a. a. O. XII.

*) Ein anderes in den Jolo Manuscripts 210, 216, 624, 631. Ueber diese von mir sonst nicht benutzte wälische Quelle s. Walter a. a. O. Kap. I § 3 S. 5.

§ 268 Note 15.) Nach der Unterwerfung von Wales durch Eduard I. hörte mit dem Patronate, welches die wälischen Fürsten und Herren der Bardenverfassung gewährt hatten, die politische Kraft dieser Institution nicht nur auf, sondern es wurden die Barden wegen ihres fortdauernden Einflusses auf das Volk und als die Träger der nationalen Gefühle und Erinnerungen von den Siegern begreiflicherweise mit Ungunst angesehen. Das Bardenwesen wurzelte aber noch so tief im Volk und Herkommen, dass zur Zeit Eduards III. († 1377) in der alten Weise unter dem Patronate englischer Grofsen oder der Krone selbst, wieder grofse Eisteddvod (Versammlungen) veranstaltet wurden. So wechselten Beschränkung (Heinrich IV) und Wiederbelebung (Heinrich VI) — letztere mit der bleibenden Spaltung von Nord- und Südwales — mit einander bis zu den letzten von Heinrich VIII. und Elisabeth 1523 und 1568 angeordneten Convente. (Walter a. a. O. XII § 130, S. 311 u. f.) Wir stehen sonach mit unserem Bestreben, die instrumentale Entwickelung des Crwth aufzufinden und nachzuweisen, vor der Ruine eines grofsartigen Institutes aus dessen Zerstörung nur wenige aber charakteristische Reste noch hervorragen und welche uns für jede Stufe wenigstens bisher ein Beispiel darboten. Einer sehr merkwürdigen Erscheinung haben wir nun erst noch hier zu gedenken und dies ist das abermalige Vorkommen von Crwthdarstellungen im Herzen von Deutschland und zwar an zwei hochbedeutsamen Sculpturwerken des 12. Jahrhunderts: den Figuren der goldenen Pforte zu Freiberg und den nur wenig jüngeren Altarstatuen in der Schlosskappelle zu Wechselburg*). Beide Bauwerke reihen sich der Zeit ihrer Entstehung nach der Gründung von Kloster Neuburg an, welches der heil. Leopold, Erzherzog von Oesterreich (geb. 1073, † 1136) erbaute und 1114 mit Mönchen aus dem Collegiatstifte des Klosters Melk besetzte wo er geboren und bis zur Erbauung des Schlosses Kahlenberg lebte, und also zu der Miniatur des Gebetbuches des heil. Leopold, Codex 789 der Klosterneuburger Bibliothek, in engstem Zusammenhange stehen. Welcher Zusammenhang besteht aber zwischen den Bildnern jener Sculpturen und den

*) Die goldene Pforte stammt von einer im Jahre 1484 durch Brand zerstörten älteren Kirche her, von welcher auch an mehreren Stellen des jetzigen Baues neuerdings Spuren entdeckt wurden. Die Zeit ihrer Entstehung ist nicht ganz sicher zu bestimmen, jedoch gewiss zwischen 1170—1250. Wechselburg, das ehemalige Kloster Zschillen, wurde 1174 vom vierten Sohne Markgraf Conrad's d. Gr. gegründet und feierlich eingeweiht. 1278 ward es dem deutschen Orden eingeräumt und 1539 säcularisirt. Von dem ehemaligen Klostergebäude ist nur noch die Kirche übrig.

Miniaturisten von Klosterneuburg und der Abtei St. Blasien? Sind sie sämtlich eingewanderte keltische Mönche die ihr heimatliches Instrument mitgebracht und mit patriotischer Liebe, jeder nach seinem Können und Vermögen, dargestellt haben, wie sie es vor sich hatten oder wie es in ihrem treuen Gedächtnisse lebte? Hält man sich gegenwärtig, dass im 6. Jahrh. das Christentum vom Inselreiche aus durch Priester und Mönche keltischen Ursprunges (Kiesewetter, Cäcilia XXII p. 198 spricht von schottischen und irischen Mönchen) nach Deutschland gebracht wurde, so ließe sich wohl die anfänglich bestehende Verbindung mit dem Mutterlande ebenso naturgemäß erklären, als das Aufhören derselben nach erfolgtem Absterben der ersten Glaubensboten und der Verbreitung der christlichen Lehre auf dem Festlande. Hätten diese aber ihre heimatlichen Musik-Instrumente mit herübergebracht, so könnte uns wie das Uebertragen derselben auf fremdem Boden auch das Nichtübertragen der späteren entwickelteren Formen mit dem Aufhören des Missionsverkehrs kein Befremden einflößen. Auf solche Weise würde mit Kiesewetter eine Uebertragung des wälischen Crwth nach Deutschland angenommen werden können und wäre das völlig vereinzelte Auftreten dieser Fremdlingsinstrumente, wie das Aufhören ihres Vorkommens mit dem Aufhören der Missionsverbindung durch die Ausbreitung des Christentums, gerade in diesem gänzlichen Verschwinden vom Continente nach der begonnenen Vervollkommnung des Instrumentes, fast überzeugend charakterisirt und festgestellt. Und ein solches Uebertragen heimatlicher Instrumente in fremden Boden ist keine Fiction: sie hat ihren Vorgänger und Nachweis an dem Pseudo-Bonifaciusbrief des Coadjutors Cuthbert. (Nr. VII S. 155.) Auch ist ebensowohl hervorzuheben, dass jene vier Crwthdarstellungen unter sich gleich und nur durch kleine Züge unterschieden sind (also demselben Zeitraum angehörend) als dass gerade jene kleinen Abweichungen auf Gedächtnisfehler leicht zurückzuführen wären. Die beiden sächsischen Sculpturen stellen sechssaitige Bardencrwths dar, die Handschrift von St. Blasius (Gerbert, De Cantu & Mus. Sacr. Vol. II) ebenso, und die Klosterneuburger, die vollständigste Darstellung, den großen Bardencrwth und die zwei kleineren Formen der Mittelgröße und des ganz kleinen ursprünglichen Crwths. An den Klosterneuburgern fehlen aber die Saiten und wir haben nur den Umriss des Körpers; auf der St. Blasiushandschrift hat das Instrument nicht nur sechs Saiten, sondern auch sechs Wirbel und einen langen genau gezeichneten Saitenhalter.

(Fortsetzung folgt.)

Die Toten des Jahres 1880 die Musik betreffend.

(Schluss.)

Monti, Frau Bianca (Clara Nichols) Sängerin, st. Anfang des Jahres in Paris.

Morrone, Beniamino, Musiklehrer in Neapel, starb im April, 21 Jahr alt.

Mühling, Julius, Musikdirektor, Organist und Komponist, starb 20. Febr. in Magdeburg (geb. 3. Juli 1810 in Nordhausen).

Müller, Georg, Kapellmeister, Sohn des Dramatikers Dr. Hugo Müller, starb am 3. Dezember in Frankfurt a/M. noch nicht 22 Jahre alt.

Müller, Joseph, Herausgeber des Kataloges der musikalischen Schätze der Kgl.- u. Univ.-Bibl. in Königsberg i/Pr. (Bonn, Marcus 1870), Redacteur der Allgem. mus. Ztg. in Leipzig von 1871—1874, Sekretär der Hochschule für Musik in Berlin, starb am 18. Juni zu Berlin, 41 Jahr alt.

Mugnone, Antonio, Lehrer am Conservatorium in Mailand, starb im Mai daselbst, 65 Jahr alt. (Guide Nr. 23.)

Nagy-Benza, Ida, Sängerin, st. 10. März in Pest. (Signale 382. Wochenblatt 181).

Nini, Alessandro, Komponist, st. 27. Dez. in Bergamo.

Nini, Giuseppe, Komponist, st. zu Bergamo im Nov. (geb. 1798 zu Fano).

Norblin, Emile Alphonse, Violoncellist, st. 18. Aug. in Paris, 59 J. alt. (Guide Nr. 36.)

Offenbach, Jakob, der bekannte Operetten-Komponist, starb am 5. Okt. in Paris. Vossische Ztg. vom 6. u. 7. Okt. u. in Nr. 279. Verz. s. Werke: Revue 388. Urteil in der Musikwelt von M. Goldstein Nr. 1. Signale 897. Guide Nr. 42.

Offenbach, Julius, Bruder Jakob's, st. im Okt. in Paris, 65 Jahr alt. (Signale 920. Wochenblatt 524.)

Ole Bull, Bornemann, st. den 17. August in Lysöen bei Bergen (Norwegen) seiner Vaterstadt, geb. 5. Febr. 1810. Violinvirtuose. (Biogr. Vossische Ztg. vom 19. August. Signale 692. Allgemeine deutsche Musikztg. Berlin 276.)

Ottaviano, Ferdinando, Musiklehrer in Neapel, starb im Mai, 46 Jahr alt.

Palmer, Charles Austin, Komponist und Pianist, st. 12. Juni in Paris; geb. 6. Mai 1840. (Revue 198.)

Palmieri, Pietro, Musiklehrer, st. im März in Neapel, 67 J. alt.

Panigatti, Giuseppe, Organist, st. im Dez. in Mailand.

Papi, Davide, Organist, st. im März in Florenz.

Parès, Charles Jacques, Clarinettist, st. im Juli in Paris.

Pasi, Giuseppe, Flötist in Pavia, st. dort im Febr., 73 Jahr alt.

Pascal, Prosper, Dichter u. Opernkomponist, seit etwa 10 Jahren irrsinnig, st. am 6. Sept. in Paris. (Wochenblatt 463. Guide Nr. 37. Menestrel 327.)

Pearman, James, Organist an der kathol. St. Andreas-Kirche u. Kompenist, st. 3. April, 63 Jahr alt, in Dundee (Schottland).

Peri, Achille, geb. 20. Dez. 1812 in Reggio, starb 28. März in Reggio Emilia. (Biogr. Ricordi Nr. 14 u. 30.)

Petrucci, Angelo, Musiklehrer, st. im Jan. in Florenz, 69 J. alt.

Pinto, Ferdinando, Violinist, st. im Jan. in Neapel, 65 J. alt (geb. 15. Juni 1815 in Neapel).

Pisani-Frapolli, Carmen, Mezzo-Sopran, st. 28. Juni in Mailand.

Ravizza, Romeo, Komponist, st. im Nov. in Mailand, 42 J. alt.

Read, Albert O., Organist u. Komponist, auch Arzt, st. 12. Nov. in New-York.

Reber, Napoleon Henri, Prof. der Harmonielehre am Conservatoire in Paris, gebürtig aus Mühlhausen, starb am 27. November (Vossische Ztg. Nr. 333), dagegen nach der allgem. musik. Zeitung v. Chrysander 1881 p. 86 u. der Illustrirten Lpz. Ztg. p. 1954 am 26.; nach Bock 399, Signale, Guide Nr. 49, Revue 381: am 24. Nov. in Paris, 73 J. alt.

Von Biogr. sind beachtenswert die in der Allgem. mus. Ztg. v. Chrysander u. Revue 381. — Wer ist im Stande das richtige Datum anzugeben?

Regis, Carlo, Pianist, st. im Jan. zu Turin.

Reichmann, . . . der bekannte Wiener Klavierhumorist, st. im Dez. in Strafsburg.

Rémusat oder *Rémuzat*, Jean, Flötist, st. im Sept. in Shangaï (China), 65 J. alt. (Wochenblatt 584. Signale 1067. Guide Nr. 47.)

Rey, Fräulein Amélie, Sängerin, starb 16. Okt. in Baguères de Bigorre. (Guide Nr. 49.)

Richter, Ferdinand, Contrabassist, st. 19. Nov. in Wien, 78 J. alt. (Signale 1098.)

Rieffler, Tony, Komponistin, st. zu Paris im Mai, 26 Jahr alt.

Rieschi, Luigi, Musiklehrer in Neapel, st. im August in Turin, 81 Jahr alt.

Rocco, Giuseppe, Organist, st. im März, 63 J. alt in Turin.

Ronneburger, Wilhelm, kgl. Concertmeister, Violinist an der kgl. Kapelle zu Berlin, st. am 26. April ebendort. (Voss Nr. 122, 1. Beilage)

Rossi, Salvatore, Musiklehrer, st. im Sept. in Neapel, 38 J. alt.

Roulet, Joseph Gustave, Organist an der Kirche St. Marie in Brüssel, starb in Schaerbeek bei Brüssel am 27. Oktober (geb. 9. Juli 1843).

Rousselot, Joseph François, Hornvirtuos, st. im Sept. in Argenteuil, 78 J. alt. (Wochenblatt 477.)

Rummel, Joseph, Komponist, st. 25. März in London; geb. 6. Okt. 1818 in Wiesbaden. (Guide Nr. 14.)

Rupprecht, Joseph, Regens chori von St. Carl in Wien, starb 13. März, 82 J. alt. (Signale 410.)

Rustichelli, Frau Enrichetta, Klavierlehrerin, st. im Jan. in Turin.

Saint-Etienne, Sylvain, Librettist u. Musikkritiker, st. 23. Okt. in Paris, 73 J. alt (Guide Nr. 45. Revue 351. Menestrel 383.)

Santinelli, Giuseppe, Violinist, st. Anfang d. Jahres in Mailand.

Sarria, Vincenzo, Musiklehrer in Neapel, st. im April, 28 J. alt.

Savioli, Giov., Prof. der Musik, st. 14. Nov. in Rimini.

Schaad, David, Clarinettist, st. in New-York 8. Okt., 73 J. alt. (Wochenblatt 573. Signale 1034. Guide Nr. 45.)

Schebesta, Baritonist, st. im März in Prag.

Schelthout, Michel, Kapellmeister an der Kirche St. Martin in Alost (Belgien), geb. 2. Nov. 1812, st. daselbst am 12. April.

Schilling, Hofrat Dr. Gustav, Herausgeber der Encyklopädie d. gesammten musikalischen Wissenschaften, st. auf der Farm seines Sohnes bei Creta in Nebraska, V. St. Nordam., wo er seit 1857 lebte, im Febr. oder März.

Schmale, Johann Franz Wilhelm, geb. 13. Nov. 1792 in Hamm (Westfalen), gest. 25. Dezember 1880 in Schwerin i/M. Anfänglich Sänger, dann Schauspieler, später Regisseur. (Musikal. Centralblatt, Leipzig 1881, 41).

Schulze-Killitschgy, Frau Josephine, Sängerin, st. 1. Januar in Freiburg i/Br.

Schwarzbach, Ida, Franziska, ehemalige Opernsängerin in München, später Gesanglehrerin, st. daselbst am 9. Juni (Näheres Voss Nr. 165, 1. Beilage).

Sharp, Ebenezer, Organist u. Chordirektor in Sutton, st. 5. Aug. auf seiner Villa bei Sutton (Surrey).

Sindaco, Nicola del, Clarinettist, st. Anfang d. Jahres in Perugia, 42 Jahr alt.

Siri, Giacomo, Musiklehrer, st. im Aug. in Neapel, 72 J. alt.

Sowinski, Albert, Pianist, Komponist und Schriftsteller, starb 2. März, 77 Jahr alt, in Paris (Menestrel 120). Nach der Revue p. 79 am 5. März.

Speidel, Konrad, Musikdirektor in Ulm, st. daselbst am 26. Jan., 75 J. alt (Wochenblatt), nach den Signalen am 29. Jan., 76 J. alt.

Stiegmann, Ed., Musikdirektor, st. 29. Jan. in Hamb., 70 J. alt.

Strada, Achille, Musikverleger in Turin starb im Sept. daselbst. (Ricordi Nr. 47.)

Sutter, Jean David, Musikschriftsteller, starb 3. März in Paris. (Menestrel 112.)

Tiberini, Mario, Tenorist, st. 17. Okt. zu Reggio. (Signale 971. Ricordi Nr. 43.)

Tilmant, Alexandre, Violoncellist, st. 13. Juni in Paris, 72 J. alt. (Wochenblatt 342. Guido Nr. 27. Menestrel 231.)

Timolati, manche schreiben *Tincolati*, Filippo, Musiklehrer, st. im Sept. in Turin; geb. in Caravaggio.

Toerbée, Philippe Jean, Prof. am Conservatorium in Gent, starb 16. Juni daselbst, 76 Jahr alt.

Tomasini, Carlo, grofsherzogl. Hof-Concertmeister am Neustrelitzer Hofe, st. am 30. Okt. in Neustrelitz. (officielle Anzeige, Vossische Ztg. Nr. 333.)

Traventi, Andrea, Prof. des Gesanges, st. 30. Dez. in London.

Valade, Joseph, Sänger, st. 26. Nov. in Montreál. (Guido 52.)

Weber, Johann, Orchesterdirektor u. Komponist in Prag, st. am 16. März daselbst, 56 Jahr alt. (Wochenblatt 181.)

Wehner, Arnold, früher Hofkapellmeister in Hannover, st. 16. Nov. in Leipzig. (Signale 1067.)

Weitzmann, Karl Friedrich, starb den 7. Nov. zu Berlin, einst kaiserl. russischer Hofmusikus, seit vielen Jahren pensionirt und in Berlin lebend; geb. zu Berlin am 10. Aug. 1808. (Nekrolog von befreundeter Seite des Verstorbenen in d. Voss. Ztg. Nr. 313. Allgem. deutsche Musikztg. Berlin 396.)

Wenzel, Ernst Ferdinand, Lehrer am Leipziger Conservatorium st. am 16. Aug. im Bad Kösen (Signale 682 u. Biogr. 689. Wochenblatt 472 mit Portrait. Kahnt 369.)

Westhoff, Jean Frédéric, Militärmusiker, st. 1. Jan. zu Mecheln; geb. 5. Mai 1811 zu Franichfeld in Deutschland. (Guido Nr. 2.)

Westmeyer, Wilhelm, Komponist, st. 3. Sept. in Bonn, 48 J. alt.

Wieniawski, Henry, Violinvirtuos, st. am 2. April in Moskau. (Längere Biogr. Voss 1880 Nr. 100, 1. Blg. Signale 449 u. 481.)

Wieprecht, Friedrich, kgl. Kammermusiker a. D. (Oboist) in Berlin, st. d. 17. Sept. daselbst im 77. Lebensjahre (offic. Todesanz).

Wieser, Henriette, Sängerin, st. 9. Dez. in Wien, 26 Jahr alt. (Signale 1881, 27.)

Wihrler, Theaterdirektor, früher Sänger, st. i. Febr. in Chemnitz. (Signale 186.)

Winter, Theodor Joseph, Clarinettist, st. im Juli in Groningen.

Wolff, Eduard, Pianist und Komponist, st. 16. Okt. in Paris; geb. 15. Sept. 1813, nicht 1816, in Warschau. (Guide Nr. 44. Biogr. Revue 340.)

Zocchi, Angelo, Komponist, starb im Nov. in Santjago (Chili), 37 Jahr alt.

Mitteilungen.

* Wie selten oft Büchersammler einen Begriff von dem thatsächlichen Preise eines Buches haben, davon kann man auf Auctionen manchmal merkwürdige Beispiele erleben. So wurde neulich der Accessions-Katalog der Darmstädter Hofbibliothek, Supplement Musikalien, mit 2,50 Mk. bezahlt, während er bei der G. Jonghau'schen Hofbuchhandlung in Darmstadt 1 Mk. kostet. S. W. Dehn's Biographische Notiz über Roland de Lattre, bekannt unter dem Namen Orland de Lassus, kostet neu 3 Mk. und 1877 setzte der Verleger, M. Bahn in Berlin (Ritterstr. 79) den Preis herab, da er noch einen tüchtigen Vorrat auf Lager hat. Auf der Auction erstand sie ein Herr mit 7,50.

* Die Breslauer Zeitung bringt am 17. Sept. (Nr. 433) einen interessanten Artikel aus der Feder Emil Bohn's über die musikalische Abteilung der Breslauer Stadtbibliothek und hat der Verfasser einen Katalog der Drucke hergestellt, für dessen Veröffentlichung er die Väter der Stadt zu interessiren sucht. Wir wünschen den besten Erfolg, doch nach allgemeiner Erfahrung müsste ein Wunder geschehen.

* Die Notenbeilagen zu Ambros' Geschichte der Musik sind bis zur 6. Liefg. versendet und beginnt am Schluss derselben eine Messe von Heinrich Finck. Auf die interessante Sammlung kommen wir nach Schluss derselben näher zu sprechen und empfehlen sie vorläufig zur Anschaffung. Die Liefg. kostet 1 Mk.

* List & Francke in Leipzig, Universitätst. 15. Verzeichniss von theoret. und praktischen Musikwerken, Nr. 150, Leipzig 1881. Enth. 2070 Nrn. ältere u. neuere Werke, auch Hds., darunter (Nr. 2070) 10 Pergamentbll. mit Neumen, angeblich aus dem 10. bis 13. Jahrh.

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied," 2. Bd. Forts. 149—156.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S.W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

col. 1, 2*) in englischer Uebersetzung gegeben werden. Die erstere ist: „ein Bruchstück über die Tonarten für den Unterricht im Spielen des Crwth;" die andere ein Bruchstück zur Unterweisung im Spielen des Crwth. Ueber das Alter dieser beiden Handschriften verdanke ich dem mehrerwähnten nun verstorbenen Verfasser des „alten Wales" folgende gütige Auskunft: Nach der Myvyrian Archaiology III Vorrede p. VII ist Alles, was das Musikalische betrifft „a complete copy of a manuscript in the Welsh School in London, which manuscript was transcribed by a harper of the name of Robert ab Huw of Bodvigan in Anglesey", in the time of Charles I from the original by W. Penllyn, a harper who lived in the reign of Henry VIII." Es ist eine Versäumnis, dass ich (Walter) diese Notiz nicht in mein Buch aufgenommen habe. Der „harper Penllyn" hat natürlich aus älteren Quellen geschrieben, wovon wir nichts wissen." Es stellt sich sonach das Alter des Crwth's dahin fest, dass er lange vor dem XII. Jahrh. nicht allein bekannt, sondern auch in verschiedener Gattung in Gebrauch war: nämlich der angesehene 6saitige Bardencrwth, eine Mittelform desselben, welche ich nur ein Mal in Deutschland fand und der geringere 3saitige von Fétis so genannte „Crwth trithant." (!?!) Ueber diesen letzteren sagt unser Gewährsmann (Alt. W. § 122 p. 298) „Insbesondere waren die Gesetze gegen die herumziehenden Sänger wachsam. Man betrachtete sie als das Unkraut der Barden und glaubte, dass der Teufel sie zum Müfsiggange, schwelgerischen Leben und zur Faulheit verlocke." (Wörtlich aus den Gesetzen d. Transaction Vol. I, Part. III p. 285.) „Sie wurden daher von den ältesten Barden wohl unterschieden. Uebrigens gab es neben den graduirten Barden und Sängern noch vier Arten von ungraduirten und gering geachteten: diese waren die Pfeifer, die Gaukler, die Paukenspieler und die Fiedler mit dem Crwth von nur drei Saiten.**) Diese

*) The Cambrian Register for the year 1795, London 1796; for the year 1796, London 1799, vol. III, London 1818. (3 vols. 8.) Eine Zeitschrift. Enthält Aufsätze und Abhandlungen, auch Abdrücke walischer Quellen histor., jurist. u. poet. Inhaltes, sämmtlich mit Uebersetzung.

**) Walter spricht nie anders von diesem Instrument, das also in Wales schon zur Zeit dieser Gesetze ein verachtetes war, womit ein mir noch ganz unklares Licht auf die Abbildung dieses Instrumentes in den Händen der gekrönten Figur der Handschrift von St. Martial de Limoges fällt, über deren Inhalt eben noch gar nichts bekannt ist. Wahrscheinlich ist die Handschrift viel neuer und dieser Gekrönte, kein König David, sondern ein „roi de ménétriers" ein König vahrender Leute, also der richtige „Fiedler mit dem Crwth von nur drei Saiten", ein bôn y glêr, ein Pfuscher (im Bardenwesen). Wo Fétis, der allein die Bezeichnung „Crwth

trugen immer stehend vor und ihre Gabe war nur 1 Pfennig (Gesetze in den Trans. vol. I, Part. II, p. 290, 291; IX). Sie wurden Bôn y glêr genannt: die unterste Klasse. Walter (a. a O. § 122 p. 296, Anm. 11) sagt hierzu „das englische Wort bunglor, Pfuscher, rührt von Bôn y glêr her: und das franz. jongleur ist daraus verdorben.

Zur dritten Quelle zunächst zurückzugreifen, zur Zeitschrift des Cambrian Register, so enthält vol. I p. 385—398 derselben eine längere Abhandlung über die walische Musik, welche aus alten walischen Manuscripten zusammengestellt ist. Die „Welsh School" in London besitzt eine sehr wertvolle Sammlung solcher Handschriften von denen eine, die 24 Canons oder musikalischen Regeln enthält, welche im Jahre 1100 auf einem musikalischen Congress festgestellt wurden, der von Grufydd ab Cynan, Fürsten von Wales zum Zwecke der Feststellung und Erhaltung der vaterländischen Musik einberufen wurde. Diesen alten Regeln sind Beispiele in Notenstücken beigefügt. Das Manuscript selbst ist nicht sehr alt indem dasselbe eine Abschrift von dem Werke W. Penllyn's (s. oben) in der Zeit Karl I. für seinen eignen Gebrauch gemacht wurde. Dieser Abschrift sind von Mr. Lewis Morris Abschriften aus andern, als den darin citirten,

trithant" für das dreisaitige Instrument gebraucht, entlehnt hat, habe ich nicht ergründen können, da es mir sonst nirgends vorgekommen ist, in keinem der von mir benutzten Wörterbücher steht und auch Walter völlig fremd war. In seinem Stradivari p. 20 citirt er nur aus Jones: A dissertation on the musical instruments of the Welsh p. 116: „The performers, or Minstrels of this instrument were not in the same estimation and respect as the Bards of the Harp and Crwth, because the three-stringed erwth did not admit of equal skill and harmony, etc. (Die Spieler oder Minstrelle auf diesem Instrumente wurden nicht in derselben Achtung und Ehren gehalten wie die Barden der Harfe und des Crwth, weil der dreisaitige Crwth nicht die gleiche Geschicklichkeit und Kunst gestattete.) Also Technik und Klangschönheit (Harmony) bei einem Instrumente des 12. Jahrhunderts! Hieran schliefsen sich die Namen der 24 Canons, welche einem andern Ms. entnommen sind, demjenigen, welches die Unterweisung für das Spielen des Crwth enthält und auch das Verzeichnis der, jenen Canons beigefügten 24 Notenbeispiele. Von Letzteren führe ich hier die Namen derjenigen an, welche sich in der Myvyrian Archäology abgedruckt finden: Gosteg yr Halen (Das Salzpräludium) M. Arch. p. 501—515; Caniad Cadawgan, M. A. p. 521—525; Cainc Davydd Brofwyd, M. A. p. 550; Caniad Hun Gwenllian, M. A. p. 594; Caniad Pibau Morvudd. M. A. p. 604; Caniad Llywelyn Delynior M. A. p. 618. Nach der Angabe von Samuel R. Meyrick's Inscriptions at Llanvair, Waterdine, Shropshire (Archaeologia Cambrensis Vol. 2. p. 298—314 (Herzogl. Hofbibliothek auf dem Friedenstein zu Gotha) stehen diese Stücke sämmtlich in Penllyn's Sammlung also noch heut im Besitze der Welsh School in London. Von denselben sind die vier letzten von Jones a. a. O. (Göttingen Universitäts-Bibliothek; auch, so viel

Manuscripten beigefügt.*) Den 24 Canons wurden 24 „Measures" beigefügt um ihnen mehr „stability" zu geben (s. Cambr. Reg. vol. I pag. 396.) Diesen Beispielen folgt noch ein langes Verzeichnis anderer alter Musikstücke (p. 391—93) welche sich nicht in jenem Buche der erwähnten Sammlung finden. Eine Anmerkung hierzu im Manuscript besagt, dass das „Praeludium des Salzes" vor König Arthur und seinen Rittern gespielt wurde, wenn das Salz auf den

---

ich weiſs, in der Berliner Bibliothek) in moderner Notation mitgeteilt — in Abschrift in den Händen der Redaction wie auch in walischer Notation das Salzpräludium. Zu dem Stücke Cainc Davydd Brofwyd (M. A. p. 550) sagt Meyrick p. 312 (vergl. auch p. 305) „Here are the alphabetic characters without lines." (Hier befinden sich die alphabetischen Zeichen ohne Linien.) Er glaubt dass dieses Musikstück sich jetzt im brittischen Museum in London befinde. Die Musik zu Cainc Davydd steht nach Meyricks Angabe im III. Bande der Myvyr. Arch. p. 550. Etwas älter als dieses soll nach seiner Angabe das Musikstück sein, welches jenem Buche entlehnt ist das Rhys Jones of Bloenau gehörte und unter der Aufschrift: Joan Edwart Cnyw

Tervyn Llyvyr Rhys Jones

im III. Bde. der Myvyr. Arch. p. 464 sich befindet.

Auf diese Musikstücke folgt im Cambrian Register Vol. I, p. 391—393 das Verzeichnis anderer alter Melodien („tunes") welche nicht in Penllyns Buch stehen. Sie befinden sich in walischer Notation in der Myvyr. Arch. Vol. III, pag. 391. Ich teile davon hier nur die Ueberschriften der Abteilungen mit, um eine Vorstellung der Reichhaltigkeit zu geben: Die Saitenzahlen jedoch nur relata refero ohne sie zu verstehen.

Colovnan ar y Cras Gywair IV.	4 Stück	p. 391
Cadeirian, IV.	4 Stück	„ 391
Y Bragod Gywair.	144 Stück	„ 391—393
The chief Pieces of Cadwgan:	7 Stück	„ 393 } NB.
The chief Pieces of Cyhelyn:	7 Stück	„ 393 } NB.

NB. die Hauptstücken von Cadwgan**)
„ „ „ Cyhelyn

*) Die erste Abschrift eines dieser letzteren ist ein Auszug aus einem sehr alten Manuscripte im Besitze Sir W. W. Wynn's. Dasselbe sagt über diese Sammlung: „Observe this is the book called the Repertory of string music, that is to say the Harp and Crwth, within the three principalities of Wales, which was drawn up from the science of music, at the desire of four principal performers on the Harp and Crwth, who were unanimous in opinion and desirous to render song more perfect, to preserve, to play it with correctneſs and to elucidate it. The names of those four doctors were Allony Ccnaw, Rhydderch Voel, Mathol wch the Gwyddellian and Olav the Minstrel." (Cambr. Reg. I, 386). (Beachte: dies ist das Buch, welches Repertorium der Saitenmusik heiſst, d. i. der Harfe und des Crwth, innerhalb der drei Fürstentümer von Wales, welches aus der Musik-

---

**) Unter diesen ist das zweite: Cas gan Grythor genannt. In der zweiten Unterweisung (Bl. 13 Anm.*) findet sich dieselbe Form mit C geschrieben wieder, mit der Erklärung (performer on the Crwth) Spieler auf dem Crwth:

Tisch gesetzt wurde.*) Dieselbe Zeitschrift des Cambrian Register giebt uns in ihrem I. Bande p. 387 Mitteilung von der Handschrift in welcher sich eine genaue Unterweisung für das Spielen des Crwth befindet.**) Dieselbe würde nun von gröfstem Intresse für die Behandlung des Instrumentes sein! Leider muss aber die Uebertragung in's Englische von einem Nichtmusikverständigen besorgt werden sein, denn sie ist absolut sinnlos, weil sie eben wahrscheinlich nur den Wortlaut nach dem Wörterbuche wiedergiebt: z. B. Tavliad y bys: Wurf des fingers (throw of the finger) womit also wahrscheinlich ein Schleifen auf der Saite gemeint ist. Dass aber siebenzehn verschiedene Manipulationen namhaft gemacht sind, spricht genug für die Mannigfaltigkeit der Verwendung des Instrumentes das in vollster Bedeutung ein Spielinstrument gewesen sein muss, weit hervorragend über die ihm zur Seite stehenden gewöhnlichen Begleitungsinstrumente.***) Die Ausdrücke: Craviad dyblyg,

---

wissenschaft zusammengestellt ward, auf Wunsch von vier Hauptkünstlern auf der Harfe und dem Crwth, welche übereinstimmender Ansicht und verlangend waren, den Gesang vollkommener zu machen, ihn zu erhalten, mit grösserer Genauigkeit zu spielen und in's Licht zu setzen (od. von Fehlern zu befreien). Die Namen dieser vier Doctoren, (Lehrern?) waren Allon y Cenaw, Rhydderch Voel, Mathol wich the Gwyddellian und Olav der Minstrel.

*) Siehe oben Anm. *) p. 223.

**) Vom Herausgeber als „From a third Extract, from another Ms., (von einem dritten Auszuge aus einem andern Ms) als das, welches die 24 Canons enthält und im Besitze der Welsh School in London ist; es ist dieses hier eine zweite Unterweisung für den Crwth, leider eben so unmusikverständig wie das erstere! Diese zweite scheint dem Ms. entnommen zu sein, welches in Abschrift (?) aus „dem Buche des Doctor T. Kelli, of Retelgarwys" im Cambr. Register Vol. I p. 387 und 388 mitgetheilt wird.

***) Eine Anmerkung des Herausgebers und Uebersetzers sagt hierzu: There is a character put to each of these terms, serving as a guide to the notation in general; a specimen of which was intended to have been given here; but fearing that in waiting to have proper types made, the publication of this volume would be delayed too long. it was thought advisable to let that appear in the Register for next year. (Eine bestimmte Bezeichnung (?) sei jeder dieser Unterweisungen hinzugefügt worden, welche als Leitfaden für die Notation im Allgemeinen dienen sollten; ein Beispiel von jeder sollte mitgeteilt werden, aber in der Besorgnis, dass die Herstellung der geeigneten Typen dafür die Publication des Jahrganges zu lang aufhalten würde, sah man davon ab und verschob diese Herstellung auf das nächste Jahr. Walter teilte mir brieflich mit, dass dies weder da, noch überhaupt je geschehen sei. Vielleicht nicht in der Zeitschrift des Cambrian Register! Dagegen kann ich eine Zusammenstellung von Notenwertzeichen, welche sich in der Myvyrian Archaiology findet, für nichts anderes als diesen Leitfaden halten. Derselbe steht im III. Bande der Archaeology p. 469, welcher ja sechs Jahre später erschien als die beiden früheren und elf Jahre

Craviad unig, Hauner Craviad, welche naiv genug mit: double scratching, single scratching, half a scratch (doppelter, einfacher, halber Kratzer(!)) übersetzt sind beweisen, dass dies Vorschriften für den Bogen waren, welche mit einem Schlage den Wert der Angaben von Bottée de Toulmon (Forster und Sandys a. a. O. pag. 22) und Ambros (Geschichte der Musik II p. 30) dass der Crwth ursprünglich mit dem plectrum geschlagen worden sei, dass zur gröſseren Bequemlichkeit die äuſsern den Hals umgebenden Teile beseitigt wurden und was des Unsinn's mehr, in ihrer ganzen Haltlosigkeit offenbaren und ihre Quellenforschungen (?) kennzeichnen. Diese erste Unterweisung ist als Yr Egwyddorien (The Rudiments: die Anfangsgründe) bezeichnet. Wenden wir uns nun zur Betrachtung der wenigen noch verhandenen Beispiele dieses merkwürdigen Instrumentes, so fällt uns sofort auf, dass wir hier wie schon erwähnt gleichzeitige Instrumente in drei Gröſsen vor uns haben, wovon das eine ein ganz rohes primitives ist, das andere ein ungewöhnlich aber sehr kunstvoll gebautes, völlig ausgebildetes Instrument zeigt und endlich eines das gleichsam den Uebergang vom Ersteren zum Letzteren bildet. Schon dieser Umstand weist auf eine organische Entwickelung hin, die sich an ephemer auftauchenden oder überhaupt nicht bildungsfähigen Instrumenten nicht verfolgen lässt. Fétis, dem wie erwähnt, das Verdienst gebührt den merkwürdigen und so charakteristischen Bau des Instrumentes zuerst erkannt und darauf aufmerksam gemacht zu haben, erwähnt natürlich nur zwei Formen, die dreisaitige der Handschrift von Limoges und die sechssaitige des Bardencrwths, da ihm die dritte Mittelform in der Klosterneuburger Handschrift unbekannt sein musste. Gegen seine Behauptung (a. a. O. p. 17): „il y eut deux sortes de crwth lesquelles appartiennent à des époques differentes. Le plus ancien de ces instruments est le crouth trithant, c'est-à-dire le crouth à trois cordes," spricht sowohl der Klosterneuburger Codex, als die Walter'schen Quellenwerke, denen zu Folge bereits im 12. Jahrhundert beide Instrumente und sogar ein drittes neben einander bestanden. Den Beweis für seine

später als jener obige I. Teil des Cambrian Registers, und wenn meine Vermutung richtig ist, so erklärt sich auch, dass man in dem III. Teil desselben, welcher 1818 erschien, die Publication nicht wiederholte, um so mehr als ja der Leitfaden in der Myvyrian Archaeology bei den Beispielen stand und also ganz an seinem Platze. Nur ist allerdings die Stelle wo er eingereiht ist ein Versehen beim Einbinden. Nur erst als ich den dicken Band Blatt für Blatt durchblätterte, fand ich denselben ganz zufällig. Ich habe eine genaue Durchzeichnung desselben gleichfalls der Redaction dieser Zeitschrift zur Verfügung gestellt.

Behauptung erbringt Fétis ebensowenig als er den Nachweis für den Namen führt, welchen er dem dreisaitigen Instrumente beilegt; eine Bezeichnung die ich sonst nirgends fand und welche auch Walter, auf Befragen, völlig fremd war, der das Instrument zum Unterschiede vom sechssaitigen Bardencrwth stets blos „der Crwth von nur drei Saiten“ nennt. Wälische Abbildungen oder gar Exemplare solcher „crouth trithant“ oder Andeutungen wo sie dort existirt hätten, sind mir trotz alles Suchens nirgends vorgekommen. Thatsache ist nur, dass die Handschrift von Limoges bereits das eine jener seltsamen Merkmale hat, welche diesen Instrumenten eigentümlich sind, nämlich dasjenige einer quadratischen Oeffnung der Decke am Kopfende des Instrumentes zur Durchlassung der Hand, wodurch der demselben mangelnde Hals, in primitivster Weise ersetzt wurde. Hieraus erhellt die Erkenntnis eines Mangels und das zum Versuch gediehene Bestreben demselben abzuhelfen; mithin ein Entwickelungsstadium, welches dieses Instrument als ein fortgeschrittenes, folglich jüngeres kennzeichnet, als die drei Instrumente, welche die Klosterneuburger Handschrift darstellt, gewesen sind. An der Seite an welcher Daumen und Zeigefinger diesen improvisirten Halsteil umspannen sollen, ist die Oeffnung — ebenso naiv als sinnreich — um so viel rechtwinkelig erhöht um dem Letzteren den nötigen Bewegungsspielraum zu geben. Auf einer englischen Sculptur an der Kathedrale von Worcester sehen wir diese, hier noch ganz rohe Ausbrechung der Decke schön und mafsvoll in ein längliches Oval abgerundet, das sehr grofs und etwas plump auf einer französischen Sculptur am Dome von Amiens zu sehen ist. Die erstere wird von Carter, der sie abbildet (Monuments of ancient Sculpture and Painting) in's 12. Jahrh. gesetzt, letztere von Coussemaker (Didron, Ann. Arch. III) dem 13. Jahrh. zugeschrieben.

An dem Instrumente von Limoges lässt sich nun aber noch eine weitere Entwickelung nachweisen; nämlich an der Besaitung. Auf den zwei gröfseren Klosterneuburger Instrumenten fehlen alle Saiten; dagegen hat das kleinste Instrument, links vom Beschauer deren zwei, wie auch auf einer, ein Jahrhundert späteren Abbildung in einem angelsächsischen Psalter der Universitäts-Bibliothek zu Cambridge, welcher als dem 12. Jahrh. angehörend, bezeichnet wird. (Westwood Paleographia Sacra.) Diese beiden kleinen Instrumente haben schon die länglich-ovale Form des Instrumentes von Limoges, das ältere Klosterneuburger mit Deckenöffnung, das jüngere englische ohne diese. Da beide kaum halbe Armeslänge haben, erscheint sie auch

unnötig, wie auch aus der Haltungsweise auf beiden Darstellungen ersichtlich. Als erstes Entwickelungsstadium müssen wir die Vergröfserung des Tonkörpers zur Vermehrung der Klangfülle erkennen; und diesen Fortschritt bekundet das mittelgrofse Klosterneuburger Instrument, rechts vom Beschauer, mit zwei grofsen einander schräggegenüber stehenden Schalllöchern, das an den Seiten sehr stark eingebogen erscheint. An dem klangfähigeren Tonkörper drängt nun notwendig die Weiterentwickelung zur Verwertung der Klangfülle, also zur Technik fort und in welch energischer und kindlich naiver Weise dieselbe angestrebt ward, sahen wir durch das Oeffnen der Decke für die Hand am Instrumente von Limoges. Hier haben wir nun einen Steg und drei auf demselben ruhende Saiten. Die Entwickelung scheint also in der Weise vor sich gegangen zu sein, dass zu dem ganz kleinen — vielleicht und wahrscheinlich — ursprünglich einsaitigen Intrumente die zweite Saite hinzugefügt wurde: aus dem Messinstrumente des Monochordes*) ein Spielinstrument mit Bogen und Spielsaiten gemacht wurde. Der zur Zeit noch fehlende Beleg für dieses in sich organisch notwendige Thun würde auch nachweisen, ob diese zwei Saiten gleich Spielsaiten waren oder die eine derselben ein Bourdon, d. h. eine Brummsaite. Zu dieser Annahme berechtigt uns die Erfahrung des Entwickelungsganges an allen zur Familie der Bogeninstrumente gehörenden Saiteninstrumente, welcher durchweg mit der Hinzufügung einer Brummsaite beginnt, zu welcher dann bald eine zweite tritt, welche in der Octave zur ersten gestimmt, eine Art Blasbegleitung zur Spielsaite gab. Mögen wir die drei Saiten am Instrument von Limoges als Einsaiter mit zwei Brummsaiten, oder als Tetrachord auffassen — als Insrument mit drei Spielsaiten — auf der Sculptur an der Kathedrale von Worcester also im 12. Jahrh. — nur ein Säculum später als Klosterneuburg und Limoges — haben wir schon fünf Saiten; mithin hat zwischen diesen beiden Formen eine noch nicht aufgefundene dritte gelegen, an welcher eine zweite und dann eine dritte Spielsaite hinzugetreten sind. Wahrscheinlich hat sich dieser Prozess in der Weise vollzogen,

*) Man glaubt, dass Wales den Kontrapunkt vor Guido von Arezzo und dessen mutmafslicher Entdeckung kannte, da eines der vier und zwanzig alten Spiele in denen die Wälen sich auszeichneten, darin bestand, einen Gesang in vier Teilen mit Tonsetzung auszuführen. (Cann Cywydd pedwar: eine Ode oder Lied vierstimmig zu singen.) Stephens, History of the welsh Literature, aus dem Englischen übersetzt und in d. deut. Uebersetzung durch Beigabe altwälischer Dichtungen ergänzt und herausgegeben von San-Marte (A. Schulz) Halle, Waisenhaus. 1864.

dass mit der fortschreitend zunehmenden Technik, Schritt für Schritt, das heifst hier Saite um Saite an das Griffbrett herangenommen ward und bald der eine, bald der andere Bourdon zur Spielsaite durch Hinaufheben auf den Steg umgewandelt und nach Bedürfnis geopfert und wieder angebracht wurde. Dass wirklich das Instrument bisweilen nur einen Bourdon hatte, erhellt aus einer Notiz bei Fétis, an welche er freilich eine seiner unbegründeten sprachlichen Hypothesen knüpft. Er sagt nämlich im Stradivari (p. 28) es sei bemerkenswert, dass die sechste (leere) Saite in der celtischen Sprache vyrden genannt worden sei, was offenbar das in die romanischen Sprachen übertragene Wort *bourdon* sei. Diese Merkwürdigkeit ist nun deshalb nicht von hervorragender Bedeutung, da sie einfach auf einem Irrtum beruht, falle dieser nun Fétis oder einem Andern zur Last. Wie mir Walter seiner Zeit schrieb, als ich ihn hierum befragte, so kommt der Buchstabe *v* überhaupt im wälischen Alphabet nicht vor; weder im alten noch im heutigen. Das Wort müsste also *byrdon* heifsen. So steht es denn auch in Owen's Dictionary of the Welsh Language mit der Uebersetzung: the base, in the music. Da nun aber dieses Wörterbuch 1803 erschienen ist, so ist offenbar viel eher an eine moderne Umwälisirung des romanischen Wortes *bourdon* in *byrdon* zu denken, als an ein ursprünglich wälisches Wort. Ob es eine altwälische Bezeichnung für die beiden leeren Saiten überhaupt je gegeben, ist mir noch nicht aufzufinden gelungen. Interessant ist aber die Erwähnung, weil sie nur einer leeren Saite gedenkt und zwar der sechsten; woraus hervorginge, dass der zweite Bourdon in eine vierte Spielsaite verwandelt worden sei; wo er dies gefunden, wann es geschehen sein soll, erfährt man natürlich nicht. Immerhin stellt sich auch hierdurch die fortschreitende Umwandelung am Instrumente dar, welche allmälich zu der zweiten charakteristischen Besonderheit desselben geführt zu haben scheint, nämlich zu der eigentümlichen Verwendung des Steges als Stimme, Stimmstock, — l'âme — wie Fétis auch zuerst hervorhebt, die er a. a. O. p. 23 nach Jones (A Dissertation on the Musical Instruments of the Welsh*)) beschreibt. Dieses rasch zunehmende Bedürfnis nach technischen Darstellungsmitteln kann und wird uns nicht befremden, wenn wir uns die früher erwähnten musikalischen Gesetze und Unterweisungen für die Tonarten und für das Spiel des *Crwth* vergegenwärtigen, welche sämtlich dem

*) Universitätsbibliothek Göttingen und Berlin. Vergl. über seine bedingte Zuverlässigkeit. Walter, A. Wal. Kap. IV § 14 F. S. 57.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIII. Jahrgang.
1881.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 12.

Zwei veraltete Musikinstrumente.

Eine Studie von J. F. W. Wewertem.

(Schluss.)

Die sächsischen Sculpturen haben sechs Saiten, Wirbel und Saitenhalter. Unter sich unterscheiden sich beide Sculpturen etwas durch kleine, aber für das Instrument nicht unwesentliche Verschiedenheiten. An der Wechselburger sehen wir nämlich einen Steg, welchen die Freiberger nicht hat, und zwar einen grofsen geradlinigen, der in gewöhnlicher Weise und an gewohnter Stelle aufgesetzt ist. Dieser Unterschied erklärt sich einfach aus der an sich gar nicht bedeutenden Verschiedenheit der Stellung der beiden Figuren und mithin auch der Haltung ihres Instrumentes. Das Instrument der Freiberger Sculptur wird mit der rechten Hand ganz gerade vor der Brust gehalten, während die Linke, welche gleichzeitig Scepter und Schriftrolle mit geschlossener Hand hält, letztere an das Instrument andrückt. Die sich hierdurch ergebende gerade Linie verdeckt den gröfsten Teil des Saitenhalters, so dass, was davon sichtbar ist, unentschieden lässt, ob es den Steg oder den Saitenhalter darzustellen bestimmt ist, während die schräge Haltung des Wechselburger Instrumentes, sowie die Stellung der linken Hand, welche nur halbgeschlossen den Scepter auf dem Daumen ruhen lässt und die sich halbumschlagende Rolle zwischen Mittel- und Zeigefinger fasst, wodurch eine völlig freie Ansicht des Steges und Saitenhalters geboten wird. Auch laufen alle sechs Saiten neben einander von

den Wirbeln an, über den Steg in den Saitenhalter, während auf der Freiberger dies nur vier thun und rechts und links vom Griffbrette zwei Wirbel stehen, welche nichts halten. Die einzeln, abseit von den übrigen laufenden Bourdonsaiten mögen ihm vorgeschwebt haben, worauf die Stellung der Hand auch deutet, welche zugleich die äufserste Saite greift indem sie das Instrument stützt, ohne dass die Lage der Bourdons ihm erinnerlich gewesen wäre. Hält man sich gegenwärtig, dass beide Sculpturen von einem und demselben Bildhauer ausgeführt wurden, wie allgemein angenommen wird, und zwar mit einem Zwischenraum der Ausführung von circa 10 Jahren*) so könnte man sich wohl denken, dass der Künstler entweder den lapsus memoriae bei der Freiberger in der Wechselburger Sculptur gebessert habe, wenn er bei ersterer das Instrument aus dem Gedächtnis darstellte, als ihm die Erinnerung wieder lebendig geworden, oder dass er für die spätere Darstellung das Vorbild an einem Instrumente hatte, welches ihm bei der früheren offenbar fehlte. An eine künstlerische Licenz ist deshalb nicht zu denken, weil die Instrumente durch Wegfall oder Beibehaltung dieser Details nicht malerischer wurden; wohl aber wäre es möglich, dass der Standort der Freiberger Figur — als Baldachinfigur — die geschlossene, fast gedrängte Haltung bedingt habe, während die freistehende Wechselburger Figur auch eine ungezwungenere Armstellung — resp. Instrumenthaltung — gestattete. Immer ist die Liebe bemerkenswert mit welcher der Künstler denselben Gegenstand zweimal ganz gleich darstellte und abweichend von der sonst üblichen Harfe oder dem Psalterium, dieses von ihm offenbar bevorzugte Instrument, dem König David in den Arm legte. Es frägt sich nun, ob auch für den Bildner dieser Sculpturen die keltische Mönchskutte wie für die Miniaturisten angenommen werden darf, oder ob derselbe im Laienstande? und zwar im deutschen, gesucht werden müsse? Wie kommt dann aber der wälische Crwth nach Deutschland, speziell nach Sachsen? Auf die von Walter (a. a. O. V § 15) hierfür gegebenen landesgeschichtlichen Fingerzeige hier näher einzugehen würde den musikgeschichtlichen Charakter dieser Studie noch mehr alteriren als es schon ohnedies geschehen, und muss ich daher darauf verzichten. Sollte es doch vielleicht einmal dazu kommen, dass die in Schutt begrabene Herrlichkeit von Kloster

*) Freiberg's Goldene Pforte darf nicht früher als 1170 angenommen werden und nach der Petersberger Chronik ist 1174 das Jahr der Stiftung, und 1184 das der feierlichen Einweihung des Klosters Zschillen (Wechselburg).

Altonzelle bei Nossen in Sachsen an's Tageslicht gefördert würde, so möchte dieser Frage vielleicht auch Antwort werden können. Inzwischen muss ich mir daran genügen lassen auf die überraschende Thatsache aufmerksam gemacht und damit wie ich hoffe, die Aufmerksamkeit Sachverständiger darauf gelenkt zu haben. Was von der Beischrift „Cythara teutonica" auf der St. Blasiusmalerei zu halten, wird sich dann auch ergeben. Zur Zeit halte ich nicht viel davon, weil sie das Gegenstück zu einer *Cythara anglica* bildet die einer Harfe beigegeben ist und sich der Schreiber dieser Bezeichnungen (war es auch der Miniaturist? oder wurden sie später von anderer (Glossator)hand eingetragen?) hiermit als in dem bekannten mittelalterlichen circulus viciosus befangen, kennzeichnet. Wie diese deutschen Formen oder Abbildungen des Crwth sich in den engen Rahmen des 12. Jahrhunderts in Deutschland zusammendrängen und mit ihm verschwinden, so sahen wir in Wales nach der Blütezeit des Instrumentes im gleichen Zeitraume, ein allmäliges Untergehen des Kunstinstitutes des Bardismus folgen, und wir befinden uns nun mit der Instrumententwickelung vor einer noch nicht zu überbrückenden Lücke. Dass eine solche Blüteperiode bestanden, dafür haben wir die literarischen Belege; aber Abbildungen aus derselben fehlen vollständig. Wir konnten die stetig zunehmende Klangentwickelung am Tonkörper verfolgen, wie dieselbe vom kleinsten Instrumente auf der Klosterneuburger Miniatur an und demjenigen, welches der angelsächsische Psalter darstellt, durch die zierliche, etwas gröfsere und entwickeltere Form an der Sculptur der Kathedrale von Worcester hindurchgeht, bis zu dem Instrumente der Handschrift von Limoges in welcher die zweite mittelgrofse Form die das zweite Instrument der Klosterneuburger Handschrift hat, zu mafsvoller und ebenfalls weiter entwickelter Gestalt abgeklärt erscheint. In gleicher Weise sahen wir die Entwickelung der Technik an der Besaitung des Instrumentes fortschreiten durch abwechselnde Umwandlung und Hinzufügung von Spiel- und Bourdonsaiten bis zur Erreichung der am Crwth canonischen Sechszahl: bei den Sculpturen an den Domportalen von Amiens und Freiberg, den Altarstatuen der Schlofskapelle von Wechselburg, und der St. Blasiusminiatur, zu welcher unzweifelhaft auch das dritte gröfste Instrument der Klosterneuburger Handschrift hinzuzurechnen ist.

Nach einer Pause von vollen fünf Jahrhunderten, für welchen Zeitraum es mir nicht hat gelingen wollen auch nur eine einzige Abbildung eines Crwth aufzufinden, begegnen uns mehrere Darstel-

lungen in welchen das Instrument zu seiner völligen individuellen Durchbildung gelangt erscheint, für welchen offenbar stattgefundenen Process wir aber an Mutmafsungen gewiesen sind was um so mehr zu beklagen ist, als es sich nun gerade darum handeln würde, den Eintritt jener zweiten (S. 230) angedeuteten charakteristischen Besonderheit des Crwth nachzuweisen und durch Beläge zu erklären, wie sich das darin ausgedrückte Bedürfnis dem sinnreichen Volke zum Bewusstsein gebracht hat. Es scheint, dass dieselbe naive Energie welche wir die Decke des Crwth durchbrechen sahen um sich ein Spielterrain zu schaffen -- ein Griffbrett — auch nach dem 12. oder 13. Jahrhundert zu dem überraschenden Entschluss geführt hat das gleiche Experiment an einer andern Stelle zu wiederholen und durch Erweiterung des einen Schallloches und bedeutender Verlängerung des einen Stegfufses die angestrebte Wirkung einer Stimme anzubahnen. Zu einem blofsen Schallträger genügte eine Oeffnung beliebiger Gestalt, wie sie denn auch bei allen Instrumenten bis zum 12. od. 13. Jahrh. willkürlich, aber immer primitiv in der Form bleibt. Bei diesem Instrumente konnte sich die Oeffnung nicht zu einem C oder F entwickeln*) weil, ehe dies geschah, das Schallloch schon zum Vermittler für die besondere Stegverwendung ausersehen worden war. Wer dieselbe erfand, wann sie eingeführt ward, ob sie überhaupt das Ergebnis einer glücklichen Kombination oder durch vorbereitende Studien allmälig herbeigeführt ward, als eine im Gebrauche des Instrumentes begründete organische Notwendigkeit — darüber fehlen eben alle Anhaltspunkte. Nur das scheint festzustehen, dass innerhalb jenes Zeitraumes von fünf Jahrhunderten die Einführung gemacht worden ist, weil sie allen Darstellungen vor dem 13. Jahrh. fehlt, wie sie auf den Abbildungen des 18. u. 19. Jahrh. vorhanden ist. Jones sagt nur von ihr, dass sie „immer“ bestanden habe, also so weit er ihr hat nachgehen können. Die an diesen späteren Instrumenten ersichtliche Wiederausfüllung der beiden früher eingebogen gewesenen Mittelzargen bedingte das gleichzeitige Erklingen aller Saiten, wenn der Bogen sie berührte. Der hierdurch entstehende schwirrende Klang scheint beabsichtigt und hierdurch noch nicht genügend erreicht worden zu sein, denn durch die Stegvorrichtung wurde er noch verschärft. Wie sie beschaffen war ist am deutlichsten in der

*) Die einzig vorkommenden *C*- und *S*-Formen an den Darstellungen der Sculpturen von Amiens und Worcester sind, scheint mir, sowohl dem Material als den Darstellern nach, nicht für mafsgebend anzusehen.

Abbildung von Daines Barrington, welcher dem Barden Morgan den Crwth noch vor dem Jahre 1770 hatte spielen hören und in seiner Abbildung das Portrait von dessen Insrument giebt. (Archeologia or misc. tracts by the Soc. of Antiq. III p. 30 London 1775*) Nach Jones' Beschreibung (a. a. O.) ist der Steg „in seinem oberen Teile etwas weniger konvex als bei den neuen Streichinstrumenten der Fall.“ Der eine, linke, Fuſs hat eine Länge von 7 cm. und reicht durch die runde Oeffnung des linken Schallloches bis auf den Boden des Instrumentes hinunter, während der rechte Fuſs nur 2 cm. lang ist und auf der Oberfläche der Decke nah am rechten Schalloch auftrifft. Hierdurch erscheint der Steg in eine schräge Richtung zu den Saiten gestellt, mit einer erheblichen Neigung nach der rechten Seite hin. Aus der Abbildung von Jones wird diese seine Beschreibung bei Weitem nicht so klar erkennbar als aus derjenigen von Barrington, an welcher die geschwungene Einbiegung des Steges hervorzuheben ist. Aus dieser ganz besonderen Stellung des Steges und dem so bedeutend längeren einen Fuſse desselben folgt sowohl, dass er dem Instrument zugleich als Stimme diente, als jene angestrebte dröhnende und düstere Klangfarbe, welche durch das Auftreffen des Steges auf den Boden des Instrumentes bewirkt wurde. Fétis a. a. O. p. 25 bemerkt zu der Stimmung der Saiten die er nach Daines Barrington (a. a. O.) mitteilt

(6. Saite g, 5. $\bar{g}$, 4. $\bar{\bar{c}}$, 3. $\bar{c}$, 2. $\bar{d}$, 1. $\bar{\bar{d}}$)

dieselbe sei nicht willkürlich gewählt worden, denn sie habe den Zweck, gleichzeitig die Quinten und Oktaven leer zu geben. Sei es, dass man die fünfte Saite zupft oder sie gleichzeitig mit der Spielsaite mit dem Bogen streicht, so ergiebt sich die Möglichkeit folgender Zusammenklänge, welche dieselben sein sollen, die Daines Barrington dem Barden Morgan hatte spielen hören:

1 $\bar{\bar{d}}$	5 $\bar{g}$	1 $\bar{\bar{d}}$	5 $\bar{g}$	4 $\bar{\bar{c}}$
5 $\bar{g}$	6 g	2 d	3 $\bar{c}$	3 $\bar{c}$

Jones, dessen Werk 1784 gedruckt wurde, giebt dieselben Zusammenklänge an, die jedesmal nach Maſsgabe der Tonart und des Charakters der Tonstücke, welche man ausführen wollte, verändert werden konnten. Später scheint eine höhere Stimmung üblich geworden zu sein, denn Bingley**) hörte 1801 einen alten

*) Dresden, k. oeffentl. Bibliothek.

**) North-Wales including its scenery Vol. II p. 332 von Fétis a. a. O. p. 19 citirt habe ich nicht erlangen können.

Barden in Caernarven alte Lieder auf einem Crwth spielen der folgendermafsen gestimmt war: $a\ \bar{a}\ \bar{e}\ \bar{\bar{e}}\ \bar{h}\ \bar{\bar{h}}$. Ueber die Art der Verwendung in den wälischen Melodien sagt Fétis in der Einleitung zu seiner Biographie univ. p. CXXXVIII: „ce qui imprime aux mélodies welches leur caractère, c'est la finale des phrases qui tombe souvent dans un autre ton que celui où ces mélodies semblent être etablies. Il résulte de ces singulières finales un sentiment de deux tons différents, dans le même air, qui a beaucoup de charme pour une oreille galloise." Von andern Tonstücken, wofür er auf die bei Jones gegebenen Uebertragungen hinweist, hebt er die Aehnlichkeit mit modernen Kompositionen hervor, obwohl auch diese (nach Jones) alten Manuscripten entlehnt seien, z. B. der Gesang des Propheten David (es giebt einen wälischen Heiligen dieses Namens) welcher einem Ms. des XI. Jahrh. entnommen sei, den Jones aber für bedeutend älter halte. Eine Abbildung des wahrscheinlich letzten überhaupt noch existirenden Exemplars eines *Crwth* geben Forster und Sandys (Hist. of the Violin p. 35) dessen verwitterter Zustand auf ein weit höheres Alter hinweise als der demselben eingeklebte Zettel besage und glauben sie, dass dieser nur auf eine Reparatur deute. Derselbe lautet: *Maid in the paris of anirhengel by Richard Evans Instrumentsmaker „in the year 1742."* Zur Zeit hat es weder Saiten noch Steg, nur ein Griffbrett. Die Schalllöcher sind von gleicher Form und Gröfse. Die allgemeinen Gröfsenmafse stellen sich folgendermafsen dar: Hawkins, General History of Music, der eine Abbildung mit ganz widersinniger Saitenbefestigung nach Lelands giebt und die Stimmung übereinstimmend mit Jones angiebt, sagt, dass der Körper 22 Zoll lang und $1^1/_2$ Zoll im Durchmesser halte. Rees, der es ihm ganz modernisirt violoncellartig nachbildet (Encyclopaedia) giebt die Länge auf $20^1/_2$ Zoll an; der untere Teil des Körpers $9^1/_2$ Zoll breit; die Begrenzung nach oben 8 Zoll breit, die Höhe der Zargen $1^8/_{10}$ Zoll; das Griffbrett 10 Zoll lang. Fétis giebt die Mafsverhältnisse zu 57 cm. Länge und 27 cm. Breite an; das Griffbrett mit 23 cm. Diese Mafse stimmen bei all' ihrer Veschiedenheit in der Hauptsache darin überein, dass alle diese Crwths ohngefähr die Gröfse unserer heutigen Violinen haben, wie auch alle neueren Bearbeiter der Instrumentengeschichte sich darüber äufsern. Alle früheren, älteren Darstellungen zeigen dagegen eine weit bedeutendere Gröfse. Möglicherweise hat in jenem Zeitraum, in welchem alle Nachrichten fehlen, und der dem Verfall vorausgeht, eine Verschmelzung der drei Formen stattge-

funden, wofür die gleichen Schalllöcher bei dem von Forster abgebildeten Instrumente vielleicht einen Fingerzeig geben. Mit der Einbufse seiner Individualität, wenngleich einer absonderlichen, wäre dann sein Verschwinden völlig erklärt: diese erste Anbahnung zum Verfall d. i. zum Vergessen eines noch so beliebten Instrumentes wiederholt sich konsequent als Grundursache bei allen jetzt veralteten, einst hochgehaltenen Instrumenten.

Gaetano Gaspari.

(G. Becker.)

Herr v. Wasielewski, dem ich für die meinem in's Jenseits gegangenen Freunde Gaspari gewidmeten Worte von Herzen danke, hat wohl dessen Verdienste um die Musikliteratur und Literaten hervorgehoben, jedoch unterlassen, dessen wertvolle musikhistorischen Arbeiten anzuführen. Das Vergessene nachzuholen, ist der Hauptzweck dieses Beitrages.

Aeufserst bescheiden, hat Gaspari gar nichts für die Verbreitung seiner Arbeiten und seines Namens gethan. Es sind die ersteren kaum über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus gekommen. Als ich vor einigen Jahren einem namhaften Pariser Musikschriftsteller von den Verdiensten Gaspari's sprach, meinte derselbe: „Gaspari! Mais il y a longtemps qu'il est mort: sa bibliothèque a été vendue!“

Und mit welcher Sorgfalt, mit welcher Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit ging er nicht bei seinen Schriften zu Werke!

Ueber einige grofsenteils unbedeutende Fehler die sich in das eine Heft seiner „Musicisti Bolognesi“ eingeschlichen haben, war er längere Zeit untröstlich. Er übersandte mir, mit der Bitte ihn doch zu entschuldigen, ein von ihm schriftlich verfertigtes Verzeichnis der Korrekturen in dem selbst Buchstabenverwechselungen angeführt sind.

Gaspari war von Natur äufserst freigebig. — Man erlaube mir diese gute Eigenschaft zu erwähnen. — Die bekanntesten älteren Musikbibliotheken, wie die von Fétis, Farrenc, De la Fage, Vincent, Coussemaker u. a. m. verdankten ihm einen Teil ihrer Schätze. So schrieb er mir nach der Veröffentlichung des Coussemaker'schen Katalogs: „Einige fünfzig der seltensten Nummern dieser Bibliothek habe ich Herrn Coussemaker geschenkt.“

Früher war er auch stets bereit die seltensten Drucke und Manuscripte auszuleihen; doch musste er dadurch bittere Erfahrungen machen. Mehrmals war er gezwungen ausgeliehene Schätze zu ener-

men Preisen wieder zu erstehen; andere wurden ihm abgeleugnet. Mehrere wertvolle Werke sind so unersetzt geblieben. Dass trotz dieser traurigen Erfahrungen Gaspari jedem Forscher mit Wohlwollen entgegenkam, muss um so mehr hervorgehoben werden.

Die ersten literarischen Arbeiten Gaspari's sind in Musikzeitungen zerstreut. Besonderer Erwähnung verdienen eine Reihenfolge von Aufsätzen in der „Gazetta Musicale di Milano" (1854—1855) unter dem Titel: „Osservazioni di G. Gaspari sulla Storia della Musica sacra nella già Capella Ducale di San Marco in Venezia, dal 1318 al 1797, di Francesco Caffi, Viniziano." — Es ist dies eine eingehende gründliche Kritik des genannten Werkes.

Aufserdem sind von Gaspari erschienen:

1) La Musica in Bologna, discorso di . . . Milano, G. Ricordi. 1858. In 8⁰; 32 Seiten und eine Musiktafel. (Auszug aus der Gazetta Musicale di Milano.)
2) Ricerche, documenti e memorie risguardanti la storia dell'arte musicale in Bologna. Bologna, Regia Tipografia. 1867. In Folio, 40 Seiten. (Auszug der Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia patria per le provincie della Romagna, anno 5⁰.)
3) Fortsetzung der Nr. 2, unter demselben Titel. 1868. In Folio. 28 Seiten und zwei Tafeln mit Facsimile.
4) Ragguagli sulla capella musicale della Basilica di S. Petronio in Bologna. Bologna, Regia Tip. 1869. In Folio, 11 Seiten.
5) La musica in S. Petronio e continuazione delle memorie risguardante la Storia dell'arte musicale in Bologna, raccolte ed esposte da . . . Bologna, Regia Tipografia. 1870. In Folio, 35 Seiten.
6) Dei Musicisti Bolognesi al XVI. secolo e delle loro opere a stampa, ragguagli biografici e bibliografici del . . . In 8⁰, 32 Seiten' (Separatdruck der Atti e Memorie etc. Siehe Nr. 2. Ohne Datumangabe).
7) Continuazione delle memorie biografiche e bibliografiche sui Musicisti Bolognesi del XVI. secolo. Imola. Tip. d'Ign. Galeati e figlio. 1875. In 8⁰, 120 Seiten. (Separatdruck der obgenannten Atti e Memorie.)
8) Dei Musicisti Bolognesi nella seconda metà del secolo XVI. Ragguagli biografici e bibliografici. Modena, Tip. di G. T. Vincenzi e nipoti. 1877. In 8⁰, 85 Seiten. (Separatdruck der obgen. Atti.)
9) Continuazione e fine delle Memorie biografiche e bibliografiche sui Musicisti Bolognesi del Secolo XVI. In 8⁰, 13 Seiten. (Separatdruck der obgen. Atti. Ohne Datumangabe. 1877.)

10) Dei Musicisti Bolognesi nel secolo XVII. Ragguagli Biografici e Bibliografici. Modena. Tip. di G. T. Vincenzi e Nipoti. 1878. (2 Hefte.) (Separatdruck der obgen. Atti.)

Näheres über den Inhalt dieser intressanten Arbeiten zu geben würde zu weit führen. Es ließe sich ein Buch darüber schreiben. Ich habe von Gaspari das Recht erhalten dieselben zu übersetzen.

Um vollständig zu sein, biete ich zum Schlusse auch die Titel der von Gaspari veröffentlichten Kompositionen.

1) Augurio di bambine per l'anno nuovo. (Melodie mit Pianobegleitung.) Milano, Ricordi. In Fol.
2) Ave Maria, für eine Singstimme mit Pianobegleitung. Milano, Ricordi. In Fol.
3) Se dal buio della mente. Canto di riconoscenza. Milano, Ricordi. In Folio.
4) Alziam solenne un canto, a S. M. il Re d'Italia. Milano, Ricordi. In Fol.
5) Gran fatica è lo studiare, preghiera fanciullesca alla Madona, con accompagn. di Pft. Milano, Ricordi. In Fol.
6) T'amo dicevi; Perchè, crudel, ritòrnere; o Per un sospiro tenero. Drei Melodieen, Milano, Ricordi. In Fol.
7) Il salmo Davidico: Miserere mei, mosso in musica a 5 voci con accomp. di Organo o Pft. ad libitum. Milano. G. Ricordi 1842. In Fol., 27 Seiten.
8) Miserere per la settimana santa a tenori e bassi con piccola orchestra o col solo organo o Pft. Milano, Ricordi. (Aprile 1859.) In Fol., 40 Seiten.
9) Messa in si b per Tenori e Bassi con accompagnamento di orchestra od organo. Milano. Ricordi. Partitur in Fol.

Mitteilungen.

* **Bäumker, Wilh.** Zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland von den ersten Anfängen bis zur Reformation. Eine Reihe verschiedener Abhandlungen von . . . Freiburg im Breisgau. Herder'sche Verlagshdlg. In 24°, VIII u. 188 Seit. mit Register. (Preis 1,60.) Ein mit Sachkenntnis und Gewandtheit für einen größeren Leserkreis berechnete kurz gefasste Geschichte der Musik, die mit dem Beginne des 16. Jahrh. abschließt. Hätte der geehrte Verfasser die Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, vorzugsweise des 15. u. 16. Jahrh. (Jahrg. 1—9) gekannt, die gerade für die deutsche Musikgeschichte von großer Wichtigkeit ist, so hätte der 9. Abschnitt eine weit höhere Bedeutung erlangt, während man jetzt nur das Allbekannte wiederholt sieht. Noch möchten wir be-

merken, dass Heinrich Finck nicht der alleinige Verfasser der Hymnen von 1542 ist, (siehe Seite 160) sondern dies ein Sammelwerk ist, welches Hymnen von 18 verschiedenen Komponisten enthält, darunter 22 von Heinr. Finck. Belehrung darüber giebt die Bibliographie der Musik-Sammelwerke von Eitner (Berlin 1877 p. 75). Ferner scheint es ein Irrtum zu sein, wenn man S. 161 liest, dass die Hofbibliothek in Wien fünf Bände handschriftlich hinterlassene Kompositionen von Paul Hofheimer besitzt. Mir ist dieselbe nicht bekannt und ich habe selbst ein Verzeichnis der dortigen älteren Schätze angefertigt, ebenso führt sie Anton Schmid nicht an. Wahrscheinlich soll damit das Sammelwerk Ms. 18810, 5 Sth. in kl. quer 4° gemeint sein, welches eine Anzahl geistliche und weltliche Kompositionen von ihm enthält. Hofheimer's Werke sind so zerstreut und so gesucht, dass eine so wertvolle Sammlung wohl allgemein bekannt wäre.

* Die Accademia Filarmonica in Bologna unter Direction des Herrn Prof. Federico Parisini beginnt die Veröffentlichung eines sehr intressanten Kataloges, betitelt: Catalogo della collezione d'Autografi lasciata alla R. Accademia filarmonica di Bologna dall' accademico Ab. Dott. Masseangelo Masseangeli, divisa nelle seguenti categorie: 1. Maestri di musica, cantanti e suonatori, 2. Scrittori di cose musicali, o afini alla musica, 3. Fabbricatori di strumenti, 4. Coreografi e Ballerini, 5. Editori di musica ed impresari, 6. Autori ed attori comici, drammatici, tragici e Catalogo della collezione di ritratti in fotografia. Bologna 1881. Regia tipografia. Gr. 8° in eleganter Ausstattung. Ausgegeben sind bis jetzt 4 Bogen.

* Wie Herr Kaplan Bäumker der Redaction mitteilt hat der Abt Dr. L. Schöberlein, Prof. der Theologie in Göttingen, bei Karl Winter in Heidelberg einen ähnlichen Artikel wie den in Nr. 10 der Monatshefte citirten des Frh. von Liliencron als Broschüre in der „Sammlung von Vorträgen herausgegeben von W. Frommel und Friedr. Pfaff," Nr. 4, veröffentlicht, betitelt: *Die Musik im Cultus der evangelischen Kirche.* (48 Seiten, Pr. 80 Pfg).

* J. A. Stargardt. Verzeichnis Nr. 136 einer ausgewählten Bücher-Sammlung aus allen Fächern. Berlin W. Markgrafenstr. 48. Enth. auf Seite 81 einige ältere und neuere Werke über Musik; z. B. Baini's Palestrina, Original-Ausg. in 2 Bd. zu 30 Mk. Auch einige praktische Werke wie Hassler's Psalmen, edirt von Kirnberger für 6 Mk.

* Durch die Redaction ist bei Einsendung von 30 Mk. ein gebrauchtes aus einzelnen Nrn. bestehendes aber gut erhaltenes Exemplar der Monatshefte für Musikgeschichte, Jahrg. 6—11 (1874—1879) zu beziehen.

* Mit dieser Nummer schliefst der 13. Jahrgang der Monatshefte. Buchhändlerisch bezogene Exemplare müssen für 1882 bei der betreffenden Buchhandlung von neuem bestellt werden. Die Zahlungen der Mitglieder der Gesellschaft betragen für 1882: 6 Mk. und für die Publikation 9 Mk. Beschmutzte oder verloren gegangene Nrn. des diesjährigen Jahrganges werden gratis nachgeliefert, soweit der Vorrat reicht und sobald die Bestellung beim Unterzeichneten im Laufe der nächsten 4 Wochen geschieht. Wer als Subscribent der Publikation beizutreten wünscht, melde sich gefälligst bei dem Unterzeichneten.

Eitner.

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied", 2. Bd. Seite 157—166. Die Fortsetzung folgt im nächsten Jahrgange.

Rechnungslegung

über die Monatshefte für Musikgeschichte für das Jahr 1880.

Einnahme	1139,06	Mk.
Ausgabe	1105,06	„

Specialisirung.

a. **Einnahme.**	Mitgliederbeiträge und Abonnements .	769,21	Mk.
	Durch die Trautwein'sche Musikhandlg. und aus dem Verkauf älterer Jahrgänge	369,85	„
	Summa:	1139,06	Mk.
b. **Ausgabe.**	Buchdruck	348,00	Mk.
	Notendruck	175,82	„
	Papier	120,05	„
	1 Photolithographie zum d. Liede . .	11,—	„
	Buchbinder und Feuerversicherung . .	7,40	„
	Deficit von 1879	194,29	„
	Exped., Briefe, Verwaltungsunkosten u. a.	248,50	„
	Summa:	1105,06	Mk.

c. **Ueberschuss 24 Mk.**

Berlin, im Oktober 1881.

Franz Commer. **Rob. Eitner.**

Fehlerverbesserung: S. 160 streiche man die letzten Worte „von Gottfried von Strafsburg.“ — S. 178, Z. 16 v. u. lies etliche, statt einige. — S. 179, Z. 18 lies Anthores, statt Authoren. Z. 22 lies steht, statt seht. Z. 27 lies gezeignete, statt gegeigete. Z. 35 lies wirdt, statt wirde. — S. 210: Lange, lies Lang, Josefine, geb. den 14. März 1815 in München, st. 2. Dez. in Tübingen. Siehe Necrolog von Dr. H. A. Köstlin, in den Samlg. musik. Vorträge von P. Graf Waldersee, Leipzig 1881. S. 212, Zeile 6 v. u. lies partorti für par toni ti, und Corte für Conte. Z. 5 v. u. lies gradir für gradiz. — S. 213, Z. 12 lies separaten für sogenannten. Z. 6 v. u. lies licnit für sicuit. Z. 10 lies jeci statt jeoi. S. 236: Schulze-Killitschgy, siehe richtiger unter Killitzschky, st. 1. Jannar.

Namen- und Sach-Register.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S. W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

DAS DEUTSCHE LIED

DES XV. UND XVI. JAHRHUNDERTS

IN

WORT, MELODIE UND MEHRSTIMMIGEM TONSATZ.

II. BAND.

HANDSCHRIFTEN DES 15. JAHRHUNDERTS.

Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte.

BERLIN 1880.
T. TRAUTWEIN'sche
KGL. HOF- BUCH- UND MUSIKHANDLUNG.



Das Münchener Liederbuch.

Kgl Hof- und Staatshibliothek in München, Ms. 208 (Mus. Ms. 3232 in 12°, früher Cod. germ. 810).

Das lebhafte Interesse, welches einst das Locheimer Liederbuch bei der Herausgabe desselben hervorrief, kann in demselben Mafse das vorliegende beanspruchen. Den Jahren nach schliefst es sich wie eine Fortsetzung an das Locheimer Liederbuch an, denn die späteste Jahreszahl des lezteren ist 1460 und die früheste des obigen 1461. Auch der Inhalt desselben weist manche Uebereinstimmung auf und hie und da lässt sich sogar das Eine durch das Andere ergänzen und verbessern. Weit mehr noch ist das Letztere aber durch die Hinzuziehung des berliner Liederbuches möglich, welches in den Monatsheften VI. Jahrg. S. 67 beschrieben ist und sich der Zeit nach wieder an das Münchener Liederbuch anschliefst.

Auf Grund des jüngst erschienenen Kataloges „Die musikalischen Handschriften der k. Hof- und Staatsbibliothek in München, beschrieben von Jul. Jos. Maier, 1. Thl. München 1879 Palm", ist die frühere Bezeichnung desselben in den Monatsheften (VI, 147) mit „Das Walther'scbe Liederbuch" fallen gelassen und dafür obige gewählt. Die Handschrift rührt nämlich aus der Schedel'schen Familienbibliothek in Nürnberg her und ist zum gröfsten Theil Autograph Dr. Hartmann Schedel's (Arzt und Historiker, geb. 1440 in Nürnberg, gest. 1514). Dieselbe gelangte nebst der übrigen Bibliothek Schedel's um die Mitte des 16. Jahrh. in den Besitz der kgl. Bibliothek in München, nebst einem von H. Schedel um 1490 selbst angefertigten Kataloge seiner Bibliothek, in welchem er obige Handschrift (fol. 146, Cod. lat. 263) als „Liber musicalis cum cantilenis" anführt. Wie Herr J. J. Maier (S. 125) weiter mittheilt, befinden sich auf der Innenseite des Vorderdeckels die Worte

„Libellus doctoris hartmanni schedel" eingeschrieben, die mir damals, als ich das Buch in Berlin zur Kopie hatte, entgangen sind. In Betreff der Beschreibung der Handschrift kann ich mich füglich auf die zwei bereits vorhandenen berufen, nämlich die im Kataloge der Münchener Musikhandschriften, S. 125 und Monatsh. VI. Jahrg. S. 147; erwähnt sei nur nochmals, dass aufser der Jahreszahl 1461, auf Blatt 160 die Jahreszahlen 1465 und Blatt 139: 1467 vorkommen, ferner, dass das Manuscript bis Bl. 107 ausschliefslich von Schedel geschrieben ist, die späteren Blätter aber abwechselnd von Schedel und anderen Händen.*)

Die Handschrift enthält 154 Stücke in bunter Reihe (132 davon rühren von Schedel's Hand her**), nämlich 70 deutsche Lieder mit Musik***), 26 ohne Musik, 20 französische Chansons, 18 lateinische Gesänge, 2 italienische, 2 Tänze und 16 Stücke ohne oder mit unverständlichem Textanfange.

Nur die deutschen Lieder haben unserer Aufgabe gemäfs hier Aufnahme gefunden (einige der übrigen Piecen findet man in den Musikbeilagen der Monatsh. zum 6. und 7. Jahrgange); doch nur zum gröfseren Theil ist es mir gelungen, die Tonsätze soweit von Schreibfehlern und Ungenauigkeiten zu reinigen, selbst fehlende Noten zu ergänzen, dass die Stimmen in Partitur zu bringen möglich waren. Die übrigen gebe ich nur in Stimmen, vielleicht gelingt es Einem und dem Anderen eine Lösung zu finden oder andere Niederschriften zu entdecken. Hierbei nehme ich zugleich Gelegenheit meinem Freunde Otto Kade für die Hilfe zu danken, welche er mir bei Lösung mancher Stelle geleistet hat.

Man fragt sich erstaunt, wie es möglich ist eine Niederschrift so flüchtig und fehlerhaft abzufassen? Schedel begann dieselbe in seinen Studienjahren, also etwa mit 18 oder 19 Jahren, denn auf Bl. 54a kommt erst die Jahreszahl 1461 vor. Er muss eine gute musi-

*) In Kürze sei noch wiederholt, dass das kleine Büchelchen aus 170 Bll besteht, die Stimmen der Tonsätze hinter einander geschrieben sind und zwar in abwechseln ler Reihenfolge: Tenor, Discant, Contratenor, oder: Discant, Tenor, Contratenor, auch Disc., Contr., Ten, die Texte sich theils fortlaufend unter den Noten, ohne Berücksichtigung einer Textunterlage befinden, theils erst nach dem Tonsatze folgen, einige derselben sogar erst am Ende des Ms. eingetragen sind.

**) Die von den Monatsheften abweichenden Zahlen sind nach Herrn Maier's Zählung.

***) In der nachfolgenden Partitur der Lieder gehen die laufenden Nrn. zwar nur bis Nr. 69, doch besteht Nr 27 aus zwei verschiedenen Bearbeitungen, die unter eine Nr gestellt sind.

kalische Erziehung genossen haben; auch zeigt seine Notenschrift eine geübte Hand, wenn auch eine grofse Flüchtigkeit aus ihr spricht, denn Schlüssel und Taktzeichen fehlen sehr oft, und die Noten selbst stehen selten auf dem Zwischenraum oder der Linie, worauf sie eigentlich stehen sollen. Diese Flüchtigkeit in der Niederschrift, sowie die Ungenauigkeiten im Tonsatze, lassen sich nur dadurch erklären, dass Schedel die Niederschrift aus dem Kopfe, also nach dem Gehöre machte. Ich glaube hierfür auch einige Beweise zu erbringen, die meine Vermuthung bestätigen. Das Lied „O hertiglich verlangen" (fol. 60, Nr. 50) ist in seiner Tenorstimme gegen die übrigen Stimmen um einen Ton zu tief notirt; Schedel weifs sich hierbei in sinnreicher Weise zu helfen, indem er den Tenorschlüssel in einen Violinschlüssel ändert und dadurch die Stimme um einen Ton erhöht (die höhere Oktave muss man selbstverständlich abziehen). Hätte Schedel den Tonsatz kopirt, so konnte dieser Irrthum wohl schwerlich vorkommen. Auch die zu grofsen oder kleinen Intervalle, die er öfters nimmt, Noten zu lang oder zu kurz niederschreibt, Pausen weglässt oder zuviel schreibt, deuten darauf hin, dass er das Gehörte aus dem Gedächtniss aufschrieb.

Die nach Blatt 107 eingetragenen deutschen Lieder, gehören wohl mehr dem Ende des 15. Jahrhunderts an, und während die Schedel'schen Niederschriften hin und wieder gleichen Inhalt mit dem Locheimer Liederbuch haben, so treffen die späteren oft mit dem Berliner Liederbuch zusammen. Auch hier lässt sich mit noch gröfserer Sicherheit erkennen, dass die Niederschrift meist nach dem Gehör geschehen ist. So steht z. B. das Lied „Zu aller Zeit in gedankes gir" (Nr. 69) im Münchener Liederbuch im ungeraden und im Berliner Liederbuch im geraden Takt. „O wie gern und doch enbern" (Nr. 53) hat im Berliner Liederbuch doppelt so schnellen Takt als im Münchener. „In feuers hitz, so glüt mein herz" (Nr. 33) fehlen im Münchener Liederbuch dem Contratenor die ersten 30 Noten. Die kleinen Varianten, deren unzählige vorkommen, lassen sich aus dem Vergleich der beiden Lesarten am Besten ersehen, und theile ich daher die Niederschriften der beiden Liederbücher hintereinander mit.

Das Münchener Liederbuch enthält eine Fülle von kostbaren Liedern: zart in der Empfindung, edel und innig im Ausdruck, der uns oft zur Bewunderung hinreifst; es sind zarte Blüthen echt deutscher Poesie. Und doch können wir von allen mitgetheilten nur

einem einzigen nachweisen, dass es sich längere Zeit erhalten hat. Es ist dies das Lied „Es taget vor dem Walde“ (Nr. 63), dessen Melodie im Tenor sich noch in Drucken von 1556 wiederfindet und zwar in der Forster'schen Liedersammlung, 5. Theil Nr. 43 und 46, einem Liede von Senfl und einem anderen von Bruck zum Cantus firmus dient. Nach dieser Zeit verschwindet auch dieses aus der Literatur. Die drei handschriftlichen Liedersammlungen: Locheimer, Münchener und Berliner Liederbuch ergeben durch einen Vergleich unter einander den fast sicheren Beleg, dass auch in alter Zeit die Lieder mit der Generation wechseln und nur wenigen eine längere Lebensdauer innewohnt, welche Letztere dann durch das Erfassen eines solchen Liedes durch die Volkskreise von Generation zu Generation erhalten werden. Dies heute noch feststellen zu wollen, ergiebt sich immer mehr als Unmöglichkeit und es wird uns nur bei sehr wenigen Liedern gelingen eine Zeitdauer von etwa 50—60 Jahren nachzuweisen. Man wird zwar einwerfen, dass sich manche weltliche Melodie durch die Uebertragung auf ein geistliches Lied Jahrhunderte lang erhalten hat, doch muss man nicht vergessen, dass dabei andere Factoren thätig waren als die Tradition durch den Volksmund. Geistliche Gesänge, liturgische oder liedartige, können deshalb hier gar nicht in Rechnung gezogen werden, da die Kirche einst die Melodie vorschrieb, sie einführte, erhielt oder wieder abschaffte.

Das Locheimer Liederbuch fällt in die Jahre 1452—1460, das Münchener in seiner ersten gröſseren Hälfte in die Jahre 1461—1467; einige Jahre früher und später sind dem einen wie dem anderen zuzugeben, da sich die Jahreszahlen nur wie zufällig hie und da finden. Der letztere Theil des Münchener gehört mehr dem Ende des 15. Jahrh. an und fällt dadurch fast in dieselbe Zeit des Berliner Liederbuches, welches aber bis in den Anfang des 16. Jahrh. hineinreicht. Das Locheimer und Münchener Liederbuch (erste Hälfte) haben eine einzige Melodie gemein, nämlich zu dem Liede Nr. 52: „O lieb wie süſs dein Anfang ist“ („Czart lieb“); eine andere Melodie: „Mein herz in hohen freuden ist“ (Nr. 43) stimmt nur in wenigen Noten überein. Der letztere Theil des Münchener Liederbuches, welcher nur zum Theil von Schedel herrührt, hat mit dem Berliner Liederbuch folgende Lieder gemein:

Der voglein art (Nr. 14)
Ich bin erfreut aus rotem mund (Nr. 28)
In feurs hitz so glüt mein herz (Nr. 33)
Mein Gemüth das wüt in heiſser glut (Nr. 42)

O wie gern und doch enbern (Nr. 53)
Sich hin, mein herz (Nr. 59)
So so mein liebste zart (Nr. 60)
Zu aller zeit in gedankens gir (Nr. 69).

Wie weit die Verbreitung beliebter Lieder damals ging, dafür liefern die beiden letzteren Liederbücher ein treffendes Beispiel, denn das Münchener wurde in Nürnberg und das Berliner, wenn nicht alle Anzeichen trügen, in Trebnitz in Schlesien geschrieben.

Vergleicht man nun die drei Liederbücher mit den späteren Handschriften und Drucken, so bleiben aus dem Ende des 15. Jahrh. nur zwei Lieder übrig,*) welche das neue Jahrhundert für Werth hielt aufzubewahren, nämlich die Lieder „Es taget vor dem walde“ (Nr. 63) und „Ach Elslein liebes Elslein mein.“

Nun darf man aber nicht vergessen, dass die heutige Kenntniss der Melodieen zu dem alten weltlichen Liede noch weit zurück ist und dass sich die bisher veröffentlichten Arbeiten auf etwa drei bis vier Werke erstrecken (das Locheimer Liederbuch, Böhme's Altdeutsche Lieder, Ott's Liedersammlung von 1544 und vielleicht noch v. Liliencron's Nachtrag zu seinen historischen Liedern), alles Uebrige befindet sich im Privatbesitz oder ruht noch in der Verborgenheit der Bibliotheken. Unsere Schlüsse auf ein höheres Alter dieser oder jener Melodie beruhen daher vorläufig mehr oder weniger auf Muthmafsung. So sind die Melodieen zu „Entlaubet ist der walde“ — „Es stund an einem morgen“ — „Es liegt ein schloss in Oesterreich“ u. a., welche man geneigt ist ihres poetischen wie musikalischen Ausdruckes halber, sowie auch des often Vorkommens derselben in der ersten Hälfte des 16. Jahrh., für ältere Volkslieder zu halten, nicht eher nachweisbar als aus dem Ende des 15. oder Anfange des 16. Jahrh. Selbst der Herzog Ernst Ton (Ernst von Schwaben, Anfang des 11. Jahrh.) lässt sich erst aus Drucken des 16. Jahrh. nachweisen.**)

Stöfst man andererseits in älteren Liederbüchern auf Melodieen zu Texten, die wir als Volkslieder kennen, so haben dieselben stets

*) Man vergesse nicht, dass es sich stets um Gedicht und Melodie handelt.

**) Siehe Böhme, Altdeutsch Liederb. Nr. 4, die erste Melodie ist aus Val. Triller's schlesisch. Singebuch 1555 mit untergelegtem weltlichen Text und die zweite aus einem Quodlibet, 2. Theil der Forster's Liedersammlg. Die 2te Lesart hat mehrfache Fehler und ist besser zu finden im 1. Bande des vorliegenden Werkes S. 17. Hier tritt das Altehrwürdige derselben noch mehr durch das Hinzutreten des Basses hervor. Böhme's Verdienst bleibt es den Ton erkannt zu haben.

eine andere Melodie als die uns aus späterer Zeit (Anfang des 16. Jahrh.) bekannte. So enthält z. B. das Locheimer Liederbuch unter Nr. 17 das Lied: „Der wald hat sich entlaubet“, welches dem Texte nach identisch mit dem späteren Gedichte: „Entlaubet ist der walde“ ist. Die Melodie dagegen ist eine völlig andere; die nur scheinbaren Anklänge möchte man dem Zufalle zuschreiben oder dem gleichen Texte. Ebenso verhält es sich mit dem Liede: „Es liegt ein schloss in Oesterreich“ des Berliner Liederbuches; auch hier erkennt man eine Verwandtschaft im Charakter aber keine Aehnlichkeit in den Melodieschritten.

Das Schlussresultat dieser Beobachtung wäre demnach, dass sich die Texte wohl erhalten haben, aber nicht die Melodieen, sondern die letzteren stets durch andere Kompositionen ersetzt oder durch die Tradition so umgestaltet wurden, dass ein Erkennen heute nicht mehr möglich ist, doch müssen wir diesem gleich hinzufügen, dass dies Resultat vorläufig eben nur durch die Mangelhaftigkeit der Quellen erzeugt sein kann und weitere Erforschungen abzuwarten sind.

Die Gedichte im Münchener Liederbuch leiden mehr oder weniger an derselben Ungenauigkeit wie die Tonsätze. Ein Versuch des Herrn Dr. B. A. Wagner in Berlin die korrumpirten Lieder herzustellen, musste bei dem Mangel an vergleichenden Lesarten aufgegeben werden, und theile ich dieselben so gut wie möglich mit, um wenigstens später als vergleichende Lesart benützt werden zu können. Die Redaction der Gedichte rührt theilweis von obigem Herrn her. — Die gewählte Orthographie ist die von Uhland u. A. aufgestellte, während das Original dieselbe Schreibweise, soweit man damals überhaupt darauf achtete, wie das Locheimer Liederbuch hat. Ueberflüssige Worte und Silben sind ohne Bemerkung weggelassen, dagegen fehlende in Klammer gesetzt; bei unlesbaren Worten oder die keinen Sinn gaben sind Punkte gemacht.

Dem vorliegenden Drucke habe ich nur wenige Worte hinzuzufügen. Die von mir gewählte alphabetische Ordnung der Lieder wirft zwar die früheren mit den späteren Niederschriften zusammen, doch lässt sich an den beigegebenen Blattzahlen dies jederzeit erkennen und wieder ordnen, während durch die alphabetische Ordnung das Nachschlagen und Vergleichen ungemein erleichtert wird, und das ist meines Erachtens wichtiger als das Festhalten an der äufseren Ordnung der Handschrift; ferner musste ich aus Sparsamkeitsrück-

sichten gegen die Kasse der Gesellschaft für Musikforschung die billigste Herstellungsart wählen, die auch zugleich eine angemessene äufsere Form wahrt nnd habe daher die Gedichte mit Typendruck und die Noten durch Notenstich herstellen lassen; da sich aber beide Herstellungsarten nicht auf eine Platte bringen lassen, so mussten zwei Abtheilungen entstehen, und zwar die Gedichte und die Noten für sich. Den Letzteren habe ich unter die melodieführende Stimme noch den Text der 1. Strophe beigefügt und gebe dadurch immer noch mehr als die Handschrift bietet. Eingeklammerte Stellen sind von mir hinzugefügt. Die über den Noten stehenden Zeichen oder Buchstaben, aufser den Versetzungszeichen, sind falsche Noten der Hds. Kleine Versehen, wie unklar geschriebene Noten, die so oder so zu lesen sind, habe ich nicht erwähnt. Die vorangestellten Schlüssel nebst der Anfangsnote sind die der Hds. Die Rückseite jedes Blattes bezeichne ich neben der Zahl mit a. (Andere wählen a und b; ich halte die obige Art für entsprechender). — Die mit „Kade" unterzeichneten Tonstücke sind hauptsächlich durch ihn lesbar geworden.

Die photolithographische Beilage der Seite 12a der Hdschrft. ist in Betreff der verblichenen Stellen nicht getreu, und zeigt sich daher bei alten Hdschrft. obige Herstellungsart nicht für brauchbar. Noten und Worte sind zwar vortrefflich wiedergegeben, doch die oft nur durch einen Schein noch kenntlichen Linien mussten auf dem Steine mit der Hand nachgezogen werden und sind vom Zeichner ungeschickt ausgeführt.

Zum Schlusse möchte ich noch den Wunsch äufsern, dass auch Andere mit Hand anlegen das deutsche Lied aus seinen Quellen zu heben, und wenn es auch nicht gleich eine Sammlung ist, doch wenigstens ein oder mehrere Lieder. In Wien, Carlsruhe München und auf vielen anderen Bibliotheken liegt ein und die andere Handschrift, welche dem deutschen Liede wichtiges nnd werthvolles Material zuführt. Wo sind die fleifsigen Hände die es heben? Auch einige Melodieen der Minnesänger und älteren Meistersänger, soweit sie in späteren Niederschriften noch vorhanden sind, wäre eine dankenswerthe Beigabe.

Berlin im August 1879.

Rob. Eitner.

1.

fol. 119a.

1. Ach got, ich klag des winters art,
der uns den sumer zucket
mit manchen hubschen blumlein zart,
die er uns all verdrucket.
Mit seiner kelt hat er gestelt
nach *) frost und kulen lusten,
darzu so felt der schne und meldt
eis, reif, nebel und dusten **);
das dempfet gar die blumlein klar,
versert das laub im walde,
das bringt uns zwar das neue jar,
darnach den meien balde.

2. Nach dem so kumpt des meien zeit
mit seiner werten gute,
der uns das alls herwieder geit
mit wol richender blute:
die veiel drot ***), die roslein rot,
mit grunen kle gemenget.
die er [die nacht] begossen hat
mit kulen tau besprenget.
Vergis nit mein, wolgemut fein,
die bringt er uns auch zware,
mein hochstes ein, die zwei blumlein
dir zu dem neuen jare.

3. Ach libstes lib, domit ist erhert
in lib mein herz verstricket,
got wolt, dass du werst mein gefert,
so wurd mein herz erquicket.
Mein hochster hort, halt deine wort,
und las mich dir nit leiden,
wurd ich betort, ich schrei denn mort,
tetstu dich von mir scheiden.

*) gestelt nach, gestrebt nach. **) dusten, dünste. ***) drot, drat(e), bald'.

Die lib verbring, als ich geding,
got mich und dich beware;
ich hof, mir geling, darnach ich ring
zu disem neuen jare.

---

2. fol. 108 a.

1. Ach got, [was] meint die rein, die gut,
dass sie so seuberlich zu mir tut,
und ich doch bin ir gefanger man
und sie das nit erkennen wil;
wie klein ich tue, ich tet gern vil,
wan ich ir meines guten gan.*)

2. Ob sie den zweifel gen mir hat,
dass mir nit fast gen ir auf stat
mein guter wil in stete gar ?
Doch sol sie freilich sicher sein,
ich halt mich fest, kum ich dor ein,
mir huld, das nem sie war.

3. Ich weifs nicht recht wie's umb sie leit,
ich furcht, sie hab mir vil zu weit
ir lib geteilt, die sie mir verhifs.
Sie kan erkennen iren fug,
ob sie an meiner hab genug,
dem guten, den ich ir lifs.

---

3. fol 107 a.

In lib und in eren,
wer wil mirs weren?

---

1. Ach scheiden, bitter ist dein art,
du mordest mir mein herze,
und hast mir freud in trauren gekart,
betreibest schimpf und scherze.
Sint**) ich bei dir nicht kan gewesen,
die mich so dick***) erfreut,
das mag ich genzlich nicht genesen,
mein sin sind ganz zustreut.

2. Do ich zu letzten vor ir stund,
liblichen umbschlossen,
sie bot mir iren feurigen mund
so gar on alls verdrossen.
Wen ich besin ir grofse treu,
ja, zu derselbigen stund,
so wirt doch alles leiden neu
genzlich in mir entzundt.

*) gan, gönne. **) sint, seit. ***) dick, oft.

3. O werde frucht, nu fuge mir trost,
zureifse den sorgen strick,
und mach mich enelenden*) los:
las mich deine gnade erquick.
Hilf mir aus schweren banden
sint mirs so harte leit,
bis dass ich kom zu landen,
so werd ich traurens quit.

4. Herz, nu hab mut und hof der zeit,
ir gut ist on gezalt;
wen so vil tugent an ir leit,
an schone**) ist manigfalt.
An ir ist nichts vergessen,
sie ist der eren vol,
ir treu stet nicht zu messen,
das weifs ich sicher wol.

5. O kleffers art, du feiger schwatz,
deine stim mit gift verletzt,
und dass dir mut, so turen***) schatz
kleglich zu rede setzt,
der dir doch nie kein leid getat.
Ach got, hilf ir aus reden,
wan sie ist aller eren wert,
mein schonster bul auf erden,

---

4. fol. 60 a.

1. Ach scheiden, wie gar betrubstu mich
der hochsten freud auf erd,
so ich erken gescheiden mich,
al mein freud seind mir zustört.
Mein herz ist ganz umbgeben
mit leid gebunden ser,
ergetzt in meinem leben
wird ich ir nimer mer.

2. Mein herz ist ganz und gar betrübt,
so ich bedenk der fart,
kein andre mir nit furbas hebt,
von ir scheid ich mich hart.
Die also wunigliche
mit mir der freude spilt,
und jetzt gar traurigliche
mein gmüt mit leid erfült.

3. Do getrau ich wol der libsten mein,
dass sie gedenk der treu,

*) enelenden, Elenden **) schone, Schönheit. ***) turen, theueren.

wan es nit anders mag gesein,
dass sie mir freud erneu;
wen ich her wieder kere,
dass ich ir sei genem,
bracht meinem herzen schmerzen,
wer ich ir wieder zam.

4. Ganz betrubt in leides kraft,
erblichen al mein sin,
das schaft alls die tugendhaft
von der ich mus von hin.
Scheiden mich tut zwingen
zu leid und jamers not,
wil mir nit bas gelingen,
ich weiſs es, mit dem tot!

5. Nu gat es an ein scheiden gar,
traut aller libste mein,
das nim ich an der zeit wol war,
es solt nit anders sein.
Doch las ich dir zu letzen
herz, mut und al mein sin
und tu mich des ergetzen,
so ich mich scheid von hin.

---

5. fol. 110.

1. Aus far ich hin, mein höchster hort,
las dich mein leit erbarmen,
trost mich, zart frau, mit einem wort,
beschleuſs mich mit dein'n armen.
Wan ich zu keinen zeiten kan
vergessen dein, du libste mein,
ich denk doran,
do ich bei dir gunst barmen (sic?).

2. Nit las dir frau das wesen schwer,
dass ich oft mus von hinnen,
wan ich des je von herzen ger
und tu das teglich besinnen.
Stet mein treu, die ich dir verhiſs,
und ich ganz in solchem glanz
als ich dich liſs,
genzlich mocht wieder finden.

3. Nim dir, zart lib, ein klein gedult
und las mir nimant schaden,
treulich trag ich dir deinen solt
in meines herzen gaden*).
Ich sich oft einen bei dir stan,

*) gaden, Gemach, scil. Kammer des Herzens.

ob ich dich men, du weifst wol wen?
es ficht mich an,
er woll dich zu im laden.

4. Aus herzen grunt mein mut entspringt
gen dir in libes garten,
nach deinem schimpf stetiglich ringt
und mus grofs seufzen harten *)
Wes du, zart lib, von mir begerst,
dass ich mich halt, mein lib nit spalt,
mein einig werst,
desgleichen bin ich warten.

6.

fol. 33.

1. Begib**) mich nit, mein höchster hort,
richt dein gemüt in ewig treu,
ach, dass mein hofnung nit wer zustort***)
an deiner güt und hab kein reu;
ob sich meiden durch mich begeb,
ring mir als dir, die weil ich leb
las ich dich nicht,
was mir darumb geschicht.

2. Nim mich zu trost, was dich beschwer,
ergetz hin wieder mich in leid;
in keinem argen ich dein beger,
darumb dein gut nicht von mir scheid.
Mein huld der eren fur argen rein,
recht wie du wilt mich dir verein,
und zweifel nicht,
mein herz dir treu verjicht****).

3. In aller werlt mich nicht bedunkt,
dass dir geleich, wo ich hin ker,
an mitten in meins herzen punkt,
nimstu ein . . . . und keinen mer.
. . . . . . dir in . . . . . . und schaf,
bleib stet und acht nicht falsche klaf;
zwar es geschicht,
mein treu an dir nimer bricht.

7.

fol. 56 a.

1. Bei wuniglichem scherzen,
was sol herz, mut und sin,
der ich bin holt im herzen,
grofs jamer leid vertreib.
So lob ich in der bunnen (?),
dass mir keins menschen kunnen (?);

*) harten, herten, stark machen. **) sich begeben, vernichten. ***) zustort, zerstört. ****) verjicht, verjehen, versprechen.

vernim das gleich, dass alle reich
mein eigen weren, so wolt ich geren,
dass alweg schin die sunnen.

2. Zu hant, da man ein ende
der freuden edeler hort,
das scheiden rurt elende,
da hat der schein ein ort.
Das macht liblich blicken,
vorschlossen und vorstricken,
freuntlich zu ir in libes begir;
an iren mund, an ires herzen grund
tu ich ir freundlich schicken.

3. Sufs freud wegt mich on mafsen,
gedenk an braun und rot,
blau soltu nicht verlassen
in hofnung in der not.
Das schaft dein hochs gedingen*),
was mich zu freud mag bringen,
das schik mit eren, dein freud zu meren;
machs dirs ein end, dein reis' vollend
und setz her wieder dein gelingen.

---

8. fol. 87.

1. Das lepisch gut zu lachen ist
des freu ich mich;
sent mich den lapt**) zu aller frist,
die seuberlich;
ist das ir sit, so lap ich mich,
ich hof, mich las der lepisch nit
als umb ein trit,
des sie doch lachet, das weifs ich.

2. Getreulich ichs der zarten gan,
ob sie mein lacht,
ob ichs nit swebsch gelimpfen***) kan;
ir doch macht
an freuden, freut und dunkt mich gut,
dass mein die zarte lachen tut,
wan treger mut,
in treuen manches herz besagt.

3. Trag, winsams herz, unmut vertreib
fletlich von dir,
wan guter mut ist halber leib;
traures enbir,
was freuden bring, darnach so ring,

*) gedingen, Versprechen. **) lape oder lappe, Laffe, ein Scheltwort. ***) gelimpfen, fügen.

lach, schimpf, scherz, sag und darzu sing,
ob dir misling
kein kappen findet, so schick nach mir.

---

9. fol. 117 a.

1. Dass ich dich lib mus meiden,
fugt meinem herzen qual,
und bringt mir schmerzlich leiden,
mit seufzen über al.
Treulich an sie gedenken, tut kreuken
mein herz in jamers tal.

2. Bis mir das glucke schickt ein zeit,
der ich ân abelan
mit senes*) schmerzen hat erbeit,**)
dass ich die wolgetan
mit freuden sol umbfahen, tu nahen
und mag von trauren lan.

3. Damit mich langes meiden
im herzen hat versert,
und auch des merkers***) leiden
hat mir mein pein gemert.
Ja, das bleib sten zu gutem gluck, gar unverruckt
bin ich ir unverkert.

---

10. fol. 126a.

Der Mey ist hin des traurt.
(Text fehlt.)

---

11. fol. 119.

1. Der mei und auch die sumer zeit
die bringt uns blumlein vil,
die voglein singen wider streit,****)
hor auf, mein lib gespil;
es tut mich ganz erquicken,
ich hof, es sol sich glücken,
ich freu mich der liben zeit.

2. Die zeit begint uns auf zu wecken
und bringt uns laub und gras,
den anger gar schon bedecken —
dem winter trag ich has —
auch hort man schon erklingen,
gar lustiglichen singen,
die libe frau nachtigal.

---

*) senes, Gen. von sen, Sehnsucht. **) erbeit. erbeiten, warten. ***) Hds. „merkens". ****) widerstreit, um die Wette.

12. fol. 1a.

1. Der schönsten zu gefallen
ob allen ballen,
willig in irm gebot;
ob sie mich wolte geweren
und leren, keren
mein herz von sender not,
von der ich bin behaft
und ich ir freuntschaft ân mus sein,
sie benimpt mir freud und mutes kraft.

2. Ich far auf sender strafsen,
mich lassen, hassen
die ungetreue dib,
der ich mich stet besorgen
verborgen, erborben
mus, der mich gerne schid
von meinen senden hort;
ich meines jungen herzen schrein
verborgen trag ich meines leibes port,

3. Dass ich die schön mus meiden
durch neiden, leiden
bringt es dem herzen mein.
Das wil ich sie ermanen
bei namen, lonen
mocht mir wol meiner pein
mit freuden reicher lust,
so sie mich liblich lachet an
und freuntlich drucket an ir brust.

13. fol. 8a.

1. Der somer hat sich gestolen ab,
der winter ist uns komen,
des bin ich entbrochen und manig knab (?)
wan mir ist nach nngelungen (?)
von einer zweig gar iniglich, (?)
zu dem stet alles mein begeren (?).
Ich hab ir gedinet lange zeit,
ich furcht, es wil sich vorkeren.

2. Dein gnad mein lon zu diser stund,
keins trost kan ich bekomen,
trost mich, mein lib, mit rotem mund,
las mich ein neues vorneuren.
Ob ich bei dir sünden mag,
mein herz tet bei dir wonen,
wen gar an dir selbig an dir spor
darmit magstu mir lonen.

3. O lieb, gar hubsch und auch gemeid
der zeit ist vergangen;
ich sach vil blumlein auf der heid,
nach keiner tat mich verlangen;
mocht ich aber das gehaben,
dass in blau ist gekleidet,
nach dem ich alweg tu fragen,
ich furcht, ich mus mich scheiden.

---

14. fol. 186a.

1. Der voglein art, durch freulein zart,
wunsch ich mir jetz zu diser fart:
got woll dass mir gelinge.
Mit einem flug und wieder zug,
so wirt mir aller freuden genug,
wan ich je darnach ringe;
hab ich das nit mit deiner bit,
so nert mich doch gedinge.*)

2. Dieweil ich mag von tag zu tag
ich hert**) nach deiner libe jag,
ân alles onverteren;
wan du bist die gewaltig ist
mein lib und treu zu aller frist,
und hof hin fur, dass meren
mit liber treu ân alle reu
nach allem dein begeren.

3. Ich wil dir ganz ân alefanz
behalten, liben rosen kranz
tu mir nit von mir weichen,
als ich dir trau, mein hochste frau,
du wollest dir kein ander pau (?)
hinfur zu geleichen,
darumb ich dir mit aller gir
las lib und libe streichen.

Schweigen ist guet,
Reden besser, der im recht tut.

---

15. Text fol. 169.

1. Der winter sicht mich ubel an,
das rauch hat ausgekeret sich,
ich meint, ich wolts verkumen han,
so ist der unfal wieder an mich.
Die libst, die mir mein herz besafs,
der schlug ich lauten vor der tur;

*) gedinge, Hoffnung. **) hert, schmerzlich, anhaltend.

sie ist mir worden so gehas
und lest sie nicht bekumern das,
ob ich den Winter ganz erfrur.

2. Sie sprich, ein ausspruch von ain za..,
umb das der krig sein furgang hab,
sie mocht mich finden in dem lan,
ich schlug sie mit dem gunkel stab,
und hilt mich, do ich werder wer
und lifs die schuld auf ir bestan,
und wan heifs ich den, der wol enber,
ich swerbet mich dem affen siner (?)
und solt recht min*) und lib zergan.

3. Ungebetner dinst, nimpt unwert end,
uns beiden das zu klagen stat;
mit treuen ich mich von ir wend,
ir herz ist wandels vil bedacht.
Ir libt die spreu, er fur den herrn,
das ist heiptichs furwitz schult; (?)
wer solt nit gaimpf (?) begern.
Sie kan woll von krebsen schern,
des bringt mir leid und ungedult.

---

16. fol. 5a.

Die plumlein. Text fehlt.

---

17. fol. 55.

1. Die vasnacht tut her nahen,
der ich mich hab gefreut,
was sol ich nun anfahen?
mein freud ist mir zustreut,
darumb dass ich nicht sol wesen**)
bei der reinen miniglich,
ân sie ich nicht kan genesen,
ich hab mirs auserlesen,
wan sie erfreuet mich.

2. Und wen ich tu bedenken
die freud der vasen nacht***)
sie tut mein herz bedenken (?)
und nimpt im kraft und macht.
Doch hab ich gut gedingen,
zu des werdes meies gut,
er tut mir wieder bringen
das mir zu freude gelingen,
so erfreut sich mein gemut.

---

*) min, Minne. **) wesen, sein. ***) vasen nacht, Fassnacht.

18. fol. 10a.

1. Durch dich ich al mein zeit vertreib,
   weib, soltu mir gelauben das!
   was ich noch je libers gesach,
   suach*) ich gen deiner schon,
   kron ich dein zirlich art,
   ward noch nie in mir verkert,
   lert mich dein treu gen dir,
   also hoch und fro wurd ich erfreut
   gen dir aus meinem eit. (?)

2. Mit gir mir dein lib alzeit
   vil freuden geit,
   seit michs lert dein frolich scherz.
   Herz, das mein hast du dahin,
   [sin] und mut, al mein gedank,
   lang ist mir stund und zeit
   seit ich meins herz pein ein gast,
   fast mit senen ist es bei dir,
   schir send mir die treue dein, du libste mein.

3. Ich hon lon, lib, von dir entpfangen,
   verlangen ser tu kumern mich,
   dich stetiglich han liber pfleg,
   weg ich nicht hoch dein weiblich êr,
   ser lifs treu das herze mein,
   dein so mag es je vergessen nit,
   sust mich so lifs dein weiblich gut
   wonsch und wanthe den cleffer (?)
   das ich besche nie ich im entsefs. (?)

NB. Das Gedicht weist eine grofse Künstelei mit Binnenreimen und Reimverbindung des Schlusses und Anfangs der Verse auf.

---

19. fol. 165a.

1. Ein freulein fein das bringt mir pein
   und libet mir im herzen,
   hat sich darein gebildet fein,
   auch macht mir grofsen schmerzen.
   Ach got, kunt ich, so wölt ich mich
   gar freuntlich zu ir schmücken,
   auch gar schön zu ir rücken
   und alzeit leben wie sie wölt.

2. „Geselle gut, halt mich in hut,
   ich kan dein nit vergessen,
   ach edles blut, so nim vergut,
   du hast mein Herz besessen.
   Ich hab mich dir im tage zwir

*) suach, suech, such ich.

ganz und gar ergeben,
anch in freuden mit dir leben:
ich bin dir warlich in meinem herzen holt."

3. Ach einiges ein, noch bin ich dein,
die weil ich han das leben,
das must newer (?) sein durch scheidens pein,
ich han mich dir ergeben.
Darumb wil ich sein ewiglich
dir ganz und gar untertan,
das sol sein ân abelan;
du libest mir für silber und rotes golt.

Das alle zeit erfreuet mich
das legt ein ander unter sich.

20. fol. 8.

1. Ein lib hat ich mir auserkoren,
daran ich ser betrogen bin,
ich het darvor ein eid geschworen,
das wechsel treiben ward ir sin.
Sie hat mich hold und sicht mich geren
recht als zu holz ein wilden beren:
kein rechte lib ist nidernd*) do.

2. Libes herz ist anders wo geneigt,
wie freuntlich sie doch zu mir tut,
wie selten sie doch mir lib bezeigt,
das selb krenket mir den mut,
und auch dar zu die liben zeit,
dass sie mir stro vor gromat**) geit,
das wechsel macht mich . . . .

3. Sie hat mich lib nur wenn sie wil,
den keil den kan sie treiben wol,
doch ist der lib nit alzu vil,
so ich die warheit sagen sol.
Also lib ich ir in dem mut,
gleich also eim hasen das pucken tut.
Wen sicherlich dem ist also.

4. Sie spricht: wir wollen frolich leben,
es mus ein ander fur uns geben.
Ir lachen das ist hoch hoye ho! (Das Uebrige fehlt.)

21. fol. 11a.

Elend du hast umfangen mich (unvollständige 1. Strophe, siehe das Gedicht vollständig im Locheimer Liederbuch Nr. 5).

*) nidernd, (Hds. niderd) nirgend, nimmer. **) gromat, die dritte Grasernte.

22. fol. 65a.

Er het mein lib. (Text fehlt).

---

23. fol. 141a.

1. Es ist kein scherz, ob senlich schmerz
verwundt mein herz,
unfal tut mich betruben;
unfal ich duld, ob ich ân schuld
verlur dein huld,
grofs senen wurd mich uben.
Doch freu ich mich, wen ich dich sich,
mein leid tut mir entreifsen;
in rechter treu bin ich hold ân alle reu,
dein lib die tut mich speifsen.

2. Las es mein hort, ob falsche wort
dein zucht erhort,
der klaffer tut mich stechen.
Ich, ach entwicht, die sein gedicht
wie harter sticht.
mein freud mag nichts zu brechen.
Ich freu mich dein, solt ich allein
dein huld in gnad erlangen.
In liber gir darumb so wil ich dinen dir,
ob ich trost mocht entpfangen.

3. Sunst ich nit mer von dir beger:
du libst mir ser,
las mich doch des genifsen.
Gedenk, dass ich mich zu versich
wil ewiglich
mein herz zu dir verschlifsen.
Darumb wünsch ich dir williglich,
dass got dein zucht beware
vor aller pein, wan dir das singt der tewberstein*)
zu einem guten jare.

---

24. fol. 55a.

1. Gedenk daran, du werdes ein,
dass ich mich dir het auserwelt,
auch reuet ser die treue mein,
die ich het ganz an dich gestelt,
wan sie ist ubel angelegt;
ich wolt, ich het mich best**) bedacht
und het mein treu in treu gebracht,
so dorft mein herz nicht senen sich.

*) Der Name des Dichters. **) Hds. „peſʒ."

2. Du hast freuntlich mit mir geredt,
dass ich dich kan vergessen nicht,
dass du mit falschheit machest wet,
das dunkt mich gar ein fremder sin.
Nu freu ich mich doch wie im sei,
mein lib, da ist kein falschheit bei,
wan sie oft uber und uber frei
vor aller werlt zwar sicherlich.

3. Wol hin, es mag nit anders gsein,
so wil ich mich dein ganz erwegen;
mein lib ist gewesen dein,
dir wirt furbas ein ander pflegen.
Ich mach doch wol, ich bin davon,
jedoch so wil erfreuen mich,
dan soltu glauben sicherlich,
dass du nit tust behalten mich.

---

25. fol. 57a.

1. Grofs senen ich im herzen trag,
das schaft, dass sie mich meiden tut.
Gedenk ich wol des guten tags,
dass sie mein red nam wol vorgut.
Nu weifs ich nicht, wer ich do bin,
das betrübet ser das herze mein,
ich furcht, sie hab ein fremden sin:
nu blühen ser ir euglein fein.

2. „Geselle mein, bedenk dich recht,
mein herz doch alzeit bei dir ist,
dass du besorgst, das wirt wol schlecht,
ich tu's doch ganz ân argen list.
Nicht verzag an der treue mein,
des kumers hab ich sust zu vil,
wan ich bin dein, so bistu mein,
du kumst noch wol in des freuden spil."

3. Dorft ich anblicken, wenn ich wolt
dein liblich weiblich gut gestalt,
der ich do bin im herzen holt,
so wurd mein herz in freuden alt.
Mir ist zerstort der freuden spil,
des ich doch nicht verdinet hab,
sie spricht: ich mach des dings zu vil,
ich furcht, es mus dan von.

4. „Vor zeiten was es alles schlecht,
es wil im leiden nimer sein,
wes ich begin (?) des het nicht recht,
gedenk daran du werdes ir. (?)

Mein herz alzeit in trauren send,
ich furcht, furwar, du wolst mich [nicht],
dein lib sich ganz verkeret hat,
mit blinden augen ich das sich."

5. Wie mocht mein herz begeben dich,
seit ich erkent die treue dein,
du weifst nicht recht, worumb ich dich
meiden mus in sulchem schein.
Des klaffers sag hat mich verwundt,
dass ich dich lib mus meiden,
das war meim herzen gar unkunt,
ich mag dirs doch nicht verschweigen.

Die Strophen haben in der Handschrift eine falsche Reihenfolge und sind daher mit den Worten „Primus“ bis „Quartus“ gezeichnet, um sie danach zu ordnen, dennoch fand ich es nöthig die 4. Strophe mit der 3. zu vertauschen.

26. fol. 12a.

1. Herz liblich lib, durch scheiden
hat sie mein herz verkert,
als wers gegen einen heiden,
es wer doch vil zu hert,
damit es mir entfremdet ist,
recht wer es nimer mein
und blib doch stete dein.

2. Ja, bringt mir das nicht schmerzen,
so kan ich schimpf verstan,
ich scheid ân trost vom herzen
und mus doch libes lan,
dass ich nicht mag begeben
durch lust, freud oder not,
an end bin ich in dem tod.

Die Verse der ersten Strophe stehen in der Hds. nicht in richtiger Ordnung.

27. fol. 4.

1. Hubsch zertlich fein nach wunsch gestalt,
von rechter schon ist al ir leib,
die leib und lebens hat gewalt,
ir schon libt mir fur alle weib.
In grüner varb mein herz das kunt,
dass es nit wenk, wie es mir gee;
mit senes feur bin ich entzunt
nach dir, mein auserweltes a k*)!

2. „Geselle gut, halt mich in hut,
bewar mein ere zu aller stund;
des klaffers neid gar selten rut

*) a k, die Anfangsbuchstaben des Namens der Geliebten.

sein hass geit uns [vil] bösen grunt.
Verschwigen ist der oberst ort
des lib in lib verschlossen· hat,
in schimpf, in ernst [so] miss dein wort,
dass es hab mafs, das ist mein rat".

3. Verschwigen sei zu aller zeit
bedeutet grün*) nach deiner ler,
die mir so tief im herzen leit;
allein mein schatz, dein weiblich êr
das ist der grunt der mich erfreut;
dein werde gunst, das ist mein lon,
als mein gemuet wer zu erstreut,
dass ich der schon mus wesen an.

28. fol. 138a.

1. Ich bin erfreut aus rotem mund
von dir, du hochlibste mein,
in deiner libe gar entzunt
und wend mir die grofse pein,
die ich nun hab mit grofser klag
unz**) ich dich wieder sehen mag.

2. In hofnung stet nach dir mein sin,
du durfst†) von mir nit keren,
wan ich allein dein eigen bin,
von dir so wil ich lernen
ganz freuden vil, mein libst gespil
tu mir setzen ein rechtes zil.

3. Mein augentrost, das tu gar bald,
dass ich nicht werde trostes an,
die sind so mein gefalt, (?)
die ich noch deiner libe hab.
Vergis mein nit, des ich dich bit,
ich bleib dir dein recht wie du wilt.
Anno lxvij (1467)

29. fol. 137a.

1. Ich freu mich ser, zu der ich ker
mit willen ganz in treuen,
solt das von ir ein umbfang schir
freundlichen mir verneuen?
das nam ich zwar und ist auch war
fur alle freud ân reuen.

2. Zart libste mein, wan ich bin dein
und kanst mir freuden meren,
so bit ich dich, du wollest mich

*) Hds. „grön plöb vnde weyfs". **) unz, bis. †) Hds. „dufe".

mit treuen ganz geweren.
Bleib stet an mir als ich an dir
und tu nit von mir keren.

3. Ich han dich mir fur alle zir
zu troste auserlesen,
so freust du mich, wen ich dich sich
uud wolt, dass ich mein wesen
mocht bei dir han ân abelan,
so wer mein herz genesen.

Treu ist selczam.

30. fol. 20.

Ich het mir auserwelt
ein freulein hubsch und glans,*)
die mist mich nach der ellen,
der . . treu tregt ir schans**)
und tet mich gern betrigen,
dennoch ken ich wol ir kroy,
sie kan so sufs tun
die . . . . . bulschaft . . . frei
ir falschheit ist mancherlei.

31. fol. 34a.

1. Ich hof und hab gedinge***)
es werd noch alles gut,
ich hör die voglein singe
und haben guten mut
gen disen werden sumer;
verflossen ist ir kumer
und freuen sich die blut†).

2. Die au††) tu entsprifsen
gen disen maieu schon,
ob mich nu tut verdrifsen
der werlt untreu lon,
den sie mir tut erzeigen;
ach herz, las dich nit fangen,
richt dich mit gut darvon.

3. Ich wente, ich wer mit gelucke
freuntlich zu ir geselt,
nu merk ich erst ir tucke
so es ir nit gefelt.
Von dannen mus ich raumen,
urlaub tut mich nit saumen,
ich bin hin dan gezelt.

4. Was hilft, dass ich mit treuen
vergluck hab mir beschert,
es mus mich [bitter] reuen,
untreu bin ich gewert.
Von der ich het grofs hoffen,
verlangen hat mich troffen,
het sich die sach verkert.

5. Nu wil ich mich ergetzen
an andern enden zwar,
mit treueu darzu setzen,
ich hof, man nem mein war
und las mich nit entgelden,
dass ich bin kumen selden:
mein gluck ist heur ein jar.

6. Sie hat mir oft geschworen
ich sei der libst allein,
het sie der red enboren†††)
deucht mich vil besser sein.
Das het sie ir gesungeu
eiu auder het mich verdrungen,
das klag ich der werlt gemein.

*) glans, schimmernd. **) schans, Glück. ***) gedinge, Hoffnung. †) blut, Blüthe. ††) au, Aue. †††) enboren, sich enthalten.



32. fol. 58a.

1. Ich klag dir frau mein leiden.
betrübt ist mir mein mut,
dass ich so lang mus meiden
sag mir durch alle gut.
Die zeit bringt gluck und heile
wer warten kan des zils.
Hab dank, mein lib gespil,
von manchem freulein reine
darauf ich harren wil.

2. Sufs red und heimlich tucke
ist in der werldeu sit.
Behut uns got vor glucke,
do untreu laufet mit.
Ich het mir auserlesen
ein freulein dem ich traut,
auf sie hat ich gebaut
ein stetigs ewigs wesen,
furkert*) hat sie den laut.

3. Geluck ist worden schmale
. . . . der welt man ist.
Untreu sucht iren fale**)
mit manchen spehen list;
also ist mir geschehen
so gar on al mein schult,
wie gern ich das verdult
so mus ich schweigen jehen,
mit schmerz ich das verhult.

4. Nach regen scheint die sunne,
sprach sich ein dirnlein stolz,
wie wol ich im sein gunne
der in schus ein polz. (?)
Het ers an einem beine,
alle husen lufen frei;
rat liber, wer er sei,
ich weifs wol, wen ich meine,
sein herz ist hoha krey.***)

5. Kumpt uns der lichte sumer,
hat uns der walt bekleit,
ich klag dir frau mein kumer,
dass mir hat abgesagt
ein freulein hubsch und geile,
liblich gar wol getan.
Wie sol es mir ergan!
ich mus mich von ir scheiden,
ich har†) auf gutes wan.

---

33. fol. 21a.

1. Ich††) las nicht ab,
es mag anders nicht gesein,
mein hochste zart, von hoher art,
das herze mein mus dein eigen wesen,
es mag sust nicht genesen
ganz nimer mer, so bleib ich dein.

2. O hochste gut,
setz das in deinen mut
und schla dir selber vil und mutes ab,
gedenk, ich wer nit wol
behut und wer nicht gut,
solt ich untreu an dir erfaren.

3. Erfreuen tustu oft
das herze mein, du zart und fein,

*) furkert, verkert. **) fale, Mantel. ***) krey, Schlatruf. †) har, barre.
††) Hds. „In“.

wen du mir dein gnad zusagt,
so ist es sicherlich kein scherz
umb mein herz,
das ich las oder nimer lassen wil.

4. Geselle gut,
dein hofnung ist so hart,
ich besorg meiner vor deinen fūfsen;
wol schweig stil, so bistu wol bewart
und ungenart,
so hilft dir gluck zu der liben tal.

5. Ein hochsten hort,
nicht zweifel an meinem wort
dem er so zart ist mir befolen hart;
verheifs mich, du einiger schatz,
dem klaffer zu tratz,
so wider fert uns beiden gluck und heil.

Das Gedicht bietet viel verdorbene Stellen, die ohne Vergleich nicht zu verbessern sind.

---

34. fol. 135a.

1. In feuers hitz, so glut mein herz,
mein sin und mein gedanken,
nach dir, mein lib, mit grofsem schmerz
in rechter treu ân wanken.
Ich scheid von dir, wan es mus sein,
verschleus mich, lib, in deinen schrein,
das herze mein sent sich so hart,
ich freu mich nur der wiederfart.

2. „O aller libster herre mein,
mus ich mich von dir scheiden?
das bringt meim herzen schwere pein,
dass ich mich nit sol kleiden
mit deiner lib zu aller zeit.
Ich furcht, die reis werd gar zu weit
die sie im geit in harter art;
doch freu ich mich der wiederfart.

3. Gehab dich wol, mein hochstes weib,
ich wil dich einig haben,
umb keiner schon*) bistu mir feil.
Du bist, die mich mus laben
mit deinem mu dlein unverkert,
als du mich, herz lib, hast gelert
noch heur als vert**) libes lib zart;
ich freu mich neur***) der wiederfart.

---

*) schon, Schönheit **) heur als vert (Hds. sert), in diesem wie im vorigen Jahre, jetzt wie früher. ***) neur, nur.

35. fol. 3.

1. In hofnung tu ich leben
stet fest zu diser zeit,
ich hab mich dir ergeben,
dein gut mich hoch erfreut.
Mit willen dein
so wil ich sein,
wan du bist fein,
tust wol gefallen mir.
Als mein gemut
tobet und wut,
nach deiner gut
stet ganz meines herz begir.

2. Du libst mir vor in allen
so gar ân argen list,
du tust mir wol gefallen,
wan du gewaldig bist
ganz mein allein
ich sprich nicht (nein),
wen mich die rein
behilt in den genaden ir,
libt sie vor al-
ler welt wolgefal
wo ich hin wal,
deiner lib ich hart enbir.

3. Wo ich mich hin tu wenden
von deiner guten gestalt,
so tu sich doch hin senden
mein herz in dein gewalt.
Denn ich beger
sust niemant mer,
wo ich hin ker,
reit oder after far,
so ich das icht
mir gefellet nicht
vor dem gesicht:
hart verlangt mich nach dir.

---

36. fol. 116a.

1. In lib ist mir mein herz bekliben*)
und bluet in sufser wunne,
dardurch ist nu mein leit vertriben.
Gib mir schein! edle sunne,
darin dein wuniklichen glauz
das lib mit libe wurd gepflanzt,
so wurd mein herz in freuden hoch verblumt.

2. Grofs senen mich verlangen tut
nach der vil wuniklichen blut,
darzu herz, sin und al mein mut,
stet ganz und gar nach irer gut;
ir lib hat lib beschlossen
mit freuden wol begossen
und sein doch in rum benumpt (?)

3. Ganz liblich ist sie geformirt,
nach allem wunsch ist sie gestalt,
ir leib ist wuniklich gezirt,
furwar, mir keine bas gefalt,
so gar ân alles abelau;
wie wol ich jetzund traurig stan,
so bin ich doch in freuntschaft hoch berumpt.

*) bekliben, behaftet.

4. Nu gib mir libe deinen trost,
beschleufs mich nach dem willen dein,
so wurd ich ganz und gar erlost
von sorgen und senlicher pein.
Wie mocht mir imer bas gesein,
so ich wer dein und du werst mein,
und weren in libe ganz gesunt.

5. Daran gedenk, du libste mein,
und nim mich liblich gefangen,
und halt mich nach dem libsten dein,
wan du mir machst verlangen
nach deiner auserwelten güte,
nach der mir leib und leben wüte,
darauf hat sich mein herz erzunt.

---

37. fol. 10.

In lib ist mir mein herz verwundt,
ein freulein zart von hoher art
das herze mein; (?) bei dir zu sein
wurd ich nicht alt,
mein freud wer grofs, o edle ros
mach mich lofs
von al meiner qual,
benim mir senlich pein.

---

38. fol. 5.

1. In sufser wonne gute,
verschwunden ist mein trost,
dass du mit solchem mute
mein herz verwundet host,
das mag nit wiederkeren.
In trauren verzeren
mus ich den tag,
dass ich mit seufzen klag.

2. Das alles schaft dein scheiden,
(du) auserwelte frau,
las mich darumb nit leiden
in herzen schmerzen ich schau.
Dich alzeit hochmut
stetiglich geblumet (?)
bis in mein herz,
des*) mus ich immer leiden schmerz.

3. An trost und âne segen
scheid ich, schön lib, dohin,
meins herzens soltu pflegen,

*) Hds. „das".

unmut ist mein gewin,
den ich freuntlich dulde,
ja, durch dein hulde
ist hin gelcit,
was mich zu freuden noch*) erfreut.

---

39. fol. 114a.

1. Kain fröd mag ich ân dich nit han
meins herzen aller hochster schatz,
du bist allein, die machen kan
ganz liblich fröd mit süfsem schwatz,
nach dem mein herz sich senen tut
2. in rechter lib und allem gut;
wan du bist je,**) die ich auf erden hie
han auserwelt zu fröden zelt,***)
ich bin und bleib auch einig dein,
die weil ich han das leben mein.

---

40. fol. 28—29.

1. Kom mir ein trost zu diser zeit
aus irem roten munde,
so wer mein unmut ferr und weit
aus meines herzens grunde;
sie erfreut dick das junge herze mein,
wen ich an sie gedenke,
wie ich in freuntschaft bei ir bin,
mein herz sich zu ir senket.

2. Schleufs†) auf das junge herze dein,
nim mich darein gefangen,
halt mich nach dem libsten willen dein
in deines herzen banden,
dass mir mein unmut nicht were benomen
(fehlt ein Vers)
so machst mein herz in kurzer frist
wiederumb††) zu deinen gnaden komen (?).

3. Nu gedenk an mich, du bist die frucht,
die mir so wol behaget,
dein leiblich zucht verwandelt gut,
das tut mich zu dir tragen (?).
Nun fach mich, frau, an deinem strick,
fur mich in deinen leiten,
verleich mir einen augenblick,
wen ich mich von dir scheide.†††)

*) Hds. „noch je erfreut". **) je, die. ***) zelt, gezählt. †) Hds. „Nu sleufs." ††) Hds. „kurzlich wider".

†††) Vergleiche dasselbe Gedicht im Locheimer Liederbuche Nr. 8. Obige Niederschrift ist vielfach verdorben und die im Lochh. Liederb. vorzuzichen.

41. fol. 49a.

Lib ist leides anfanck (Text fehlt).

42. fol. 111a.

1. Mein gmut das wut in heifser glut
nach dir, mein aller libster hort,
seit*) ich ân dich so wuniklich
gar keine weifs, nit hie noch dort,
so schon, so zart, so wunesam.
Was ich von libe je vernam,
dem gleich mir nie zu herzen kam,
das wis, mein hochste freud fur war.

2. Ich preis dein weis mit ganzem fleifs,
wan du bist aller freuden vol,
mich engt und zwengt, wan es sich lengt,
dass ich dich liblich sehen sol.
Ein blick von dir erfreut mein herz
vil mer den aller frauen scherz,
von libe leid ich senlich schmerz,
dass ich nit weifs, wie ich gebar.**)

3. Mit klag so trag ich nacht und tag
verlangens pein nach dere gestalt,
mein gir stet mir allein zu dir,
wan du hast al meinr sin gewalt.
Dein frum***) hat sich darein gebilt,
doch mich frau nit gen dir befilt:
geluck und heil und was du wilt
nit anders sunst zum neuen jar.

43. fol. 26a.

Mein hercz in hohen [freuden ist] Text fehlt.
Das Locheimer Liederbuch Nr. 4 hat 2 Strophen.

44. fol. 152a.

1. Mein herz in steten treuen,
in hofnung gen dir was,
die mir mein freud tut neuen†)
von tag, je lenger je bas.
Ir lib hat mich umbfangen,
welch end ich mich hin ker;
nach ir stet mein verlangen,
mein unmut wer zergangen
het mich die zart gewert.

2. So bin ich ser verfuret
durch ire kluge wort,

*) Seit, da, weil. **) gebar, mich benehme. ***) frum, Frömmigkeit, Güte.
†) neuen, erneuen. Hdschrft. hat „meren“.

mein herz ân zweifel spuret,
dass sie die warheit spart
zu mir ân alls verschulden.
Zwar ich sein nie gedacht,
das kumpt von freinden schulden,
solt ich ungnade dulden,
ich hilz*) in keiner art.

3 Von lib ist mir geschehen,
dass ich sust nimant sag,
het ich mich fur gesehen,
so dorft ich keiner klag.
Ir lib wolt ich betrachten
ân alles widergelt,
darumb wart nie gefochten
mein allerminstes achten:
das klag ich aller welt.

4. Als sie mir tet versprechen,
aus irem roten mund,
ir lib an mir nit schwechen,
tet sie mir aber kunt.
Darnach stet mein beginnen
und auch mein steter mut,
ich hof, mir wol gelingen,
solt ich die zeit verbringen,
die mir verlangen tut.

---

45. fol. 33a.

1. Mein herz ist ganz zu red gestelt
gen einer, der ich vil gutes gan,
ich weifs, ir an mir missefelt,
hab ichs nit recht gefangen an.
Das reut mich ser und ist mir leit,
dass ich so ungeschicket bin,
fur war, sie macht mir trauren breit
und beraupt mein armes herz der sin.

2. Sie weifs wenig von mir zu sagen,
so ich red zu ir was ich wil,
wenn sie mich het mit worten fragen,
so weifs ich weder end noch zil.
Sol ich darumb verleidet sein
und entgelten, dass ich nie genos?
ach nein, zart libste fraue mein,
halt mich in dir grofs oder klein.

3 Mein auserwelter hochster trost,
gib hilf und rat dem herzen mein,

*) hilz, hils, verhehle es (?).

es wil von nimant sein erlost,
den von der werten güte dein;
das schaft dein liblich gut geberd,
der ich kein zeit vergessen wil;
das neue jar kumt angefert,
ich hof, es sei gesetzt mein zil.

46. fol. 53a

1. Mein herz ist mir gemengt
mit lib und leit gemischt,
untreu mich schir clanget, (?)
dass mir mein freud erlischt,
wan ich nicht weifs, hin oder her,
wie ich es ker,
so tut mich trauren krenken.

2. Je lenger, je bas bin ich verirt
und kans nicht wider wenden,
ich weifs nicht, was ir gewirt,
die freuntschaft wil sich enden;
dar pruf ich sicher an ir wol
wie hart ich dol (?)
sie wil an mir . . . brechen.

3. Mit zoren*) kert sie mir den ruck,
ir freuntschaft mus ich meiden,
wer ich als stark als Prager bruck,
ich mocht sein nicht erleiden.
Untreu lib mir klein freud,
kums, libe zeit,
dass ich solchs mus gerechen.

47. fol. 20a.

1. Mein herz ist mir umbgeben
so gar in unmut grofs,
ach got, wer sol sein pflegen,
dass ich werd sorgen los
von aller qual; ganz uberal
in freuden wolt ich singen.

2. Zart frau, vernim mein klagen
(mit) miniglichem mut,
mein herz hastu beladen
in lib und guter hut;
in steter huld ich das verschuld
nach deiner lib zu ringen.

3. In lib hastu umbfangen
das junge herze mein,

*) zoren, Zorn.

der rosen farbe wangen
die geben lichten schein;
fur alles golt bin ich dir holt,
mein unmut sei verdrungen.

4. Kostlich ist ganz geschicket
dein rotes mundlein fein,
mein herz ist dick erquicket
durch seinen reinen schein.
In hoher mut, durch alles gut
hat er mir sorg benumen.

5. Das freulein sprach mit sitten:
was unmuts tustu schein,
in lib mein herz verschnitten
gen dir in mancher pein;
in stetigkeit bin ich bereit
deiner huld zu belonen.

---

48. fol. 52a.

1. Mir ist zerstort, mein hochster hort,
von klaffers wort
dass ich (dich) lib mus meiden;
ich bins betort, ein senlich wort
hab ich gehort,
ich furcht, ich mus mich scheiden.
Dass ich doch nicht bin unterricht,
mein herz fast ficht,
grofs senen mus es leiden;
es ganz erbricht, wen es nit richt
und gar verschlicht
und hilft mirs widertreiben.

2. Dass ich den bund aus falschem grund
erkennen kund,
ein lustlein wolt ich wagen
gar unverzeit, ein sach, ein kleid,
got geb im leit,
ich mag ims nit vertragen.
Was klaffers wort, die sanften wort
was geren hort,
sein laster wil ich sagen;
sein guter mut gar selten rut,
in leid mocht es verzagen.

3. Wer sich in hut, in gutem mut
zu halten tut,
des lob wil ich wol preisen;
wan klaffers sag macht lang die tag,
bringt herzen klag

und macht die jungen greisen.
Far hin, klaffer, ân eren ler,
du bist gefer,
das wil ich dich beweisen;
der libsten mein, der bringstu pein,
sie ist so fein,
ich wil von ir nit reisen.

---

49. fol. 23a.

Nu leid und meid
und hab darzu gutlich geduld.
Gluck wil die zeit,
bis âne freid
und auch ân schonen jungfrauen huld;
nit âne schulden warstu bas,
wiss, nit zu meiden,
dass lobst*) allein die ein,
bis niemant ubermaſs (sic?).

---

50. fol. 60.

1. O hertiglich verlangen,
mit deiner bittern kraft
hast du mich ganz durchgangen,
in schmerz bin ich behaft.
Groſs senen wil mich toten
und bringt mir eiglich**) not,
mir wer ringer***) der tod,
den dass ich sol enberen
meins liben mundleins rot.

2. Lang meiden tut mich krenken
und bringet unnutzt vil,
wan trauren tut mich senken
in meinem freuden spil
und tut mir unrue machen
einbuſsen freiden gar;
das schaft, dass ich nit tar†)
weder singen noch lachen,
in elend ich hinfar.

3. Mein wonen ist in leiden
und trauren wont mir mit,
mich . . . . herzen meiden,
dass ich sol versten nit
bei der, die mag erfreuen mich,
mir wenden al mein pein,

*) Hds. „dass du lobst. **) eiglich, egelich, schrecklich. ***) ringer, leichter.
†) ich tar, ich wage, ich darf, von „turren“.

verkoren (?) das trauren mein
und al mein freud zerstoren
das gulden snebelein. (?)

4. Wie lang sol ich entberen
meiner hochsten wunne trost,
so wurd mein herz verseren,
entzunt in jamers not. (?)
Mein elends traurigs herze,
das stetig senet sich
nach der reinen miniglich,
sie wendet nicht mein schmerzen
wie sie erfreuet mich.

5. Hilf geluck, dass es geschehe,
dass ich sie in kurzer frist
in aller freude sehe,
die mir die libste ist.
So werd mein leid verschwinden,
vergangen al mein not,
biet sie mir ir mundlein rot.
Mit willen zu allen stunden,
bleib ich ir hie und dort.

---

51. fol. 93a.

O liplich. (Text fehlt.)

---

52. Text fol. 148a.

1. O lib, wie süfs dein anfank ist,
wo du zum erstn enspringst,
ach herze lib, ân argen list,
treulich zu lib verbindst,
die mit mir*) grunt in freuden
und gibt mir vil werder zeit;
das end bringt grofses leiden
und schweres herzen leid.

2. Mein herz hat sich verpflichtet,
in eren gesage zu,
mit freuden hoch gestiftet
nach allen meinem fug;
das schaft ein reines weibe,
von der ich mus da hin,
so geschach mir nie so leide,
weifs got allein und ich.

3. Aus herzen tief und doch erseufzt,
wen ich an sie gedenk,

*) Hdschrft. „der" statt „mir".

betrubet ist mir mein herz,
vor leid wind ich mein hende;
dass ich mich sol erwesen
der miniglichen figur,
die ich mir hab erlesen
aus aller creatur.

4. Nach dir stet al mein begir,
du gewaltiger amantist,
o du edels balsam blut,
wie we mir nach dir ist.
Ich kan dein nit vergessen,
wo ich in der welt hin far,
mein freud stet ungemessen,
das wis, zart lib, fur war.

5. O frau, tu mich des geweren,
des ich dich bit mit fleiſs,
und tu mein jugent erneren,
allein hastu die speis;
sust lebet kein auf erden,
die mich erfreuen mag;
nu bewar dich got in eren,
des bit ich tag und nacht.

Im Locheimer Liederbuch Nr. 44 findet sich die 1. Strophe mit dem Anfange: „Zart lip wie süſs dein anfank ist.“ Obige Lesart bringt manche Verbesserung, trotz der mannigfachen verdorbenen Reime.

---

53. fol. 141.

1. O wie gern und doch enbern
mus ich alzeit, darumb ich streit;
teglich erhebt an mein gemüt,
geblüt, das wüt, her got behüt
mir, dass ich nit wil;
die schuld ist mein und mocht wol sein,
ich furcht, es wer zu vil.

2. Freud und lust ist ganz umb sust,*)
schaft, dass ich han, des bin ich ân,
darumb ist mir nit wol zu mut;
das tut, mut, hut
vor klaffers wort besorgen alle stund.
Lib macht mich krank, ich nems zu dank,
wurd ich durch lib gesund.

3. Er ist wert, der mein begert,
dass ich in gnad und wo ich kund (?)
wurd freuntlich lib mir gespart.
Von art, so hart ich darauf wart,

*) umb sust, umsonst. Die Schrift ist stellenweis sehr verblasst.

dass ich in lib erschein;
doch mir allein und anders kein,
sunst mocht ichs lassen sein.

---

54. fol. 128.

1. O winter kalt, wen wilt von hinnen weichen?
du machst mich alt mit dein gewalt,
ganz ungestalt,
wie sol ich mich mit meinem bulen gleichen?
wen sie mein nimer haben wil.
Auf lenger zil, mein traut gespil,
also gemeit, das ist mir leit,
sie ist bereit,
ich forcht sie wol: narren mit kolben streichen.

2. Wo ich hin ker, so ist es suach gen ir;
erschein, die mir gefelt,
ob ich oft jetzu vile nacht
ir gut, das manchen missefelt,
hilft klaffer nit und falschen trit
darauf sie nacht und tag gedenken.
In sei bereit grofs herzen leit,
durch falsche red woll sie von mir nit wenken.

3. Lest mich die art des winters kalt,
ir lib wenig anschauen,
jedoch ir leb und gut gestalt
libt mir ob allen frauen.
Sie mich ergetz des an der letz,
so dan der mei tut her dringen;
herz, mut und sin het sie dahin,
so mir zu solcher freude wurd gelingen.*)

---

55. fol. 115a.

1. O zeit, wie schnel du endest
die freud meiner hochsten lust,
seit du mir schaden sendest,
das schaft (mir) libes brust;
wen meines leibes ende
stet in dir, edle frucht,
ob ich mich icht**) schir wende
zu dir, zartliche zucht!

2. So wunikliches wesen
ward mir auf erden nicht kunt,
dan seit ich mus entwesen,
vergis zu keiner stund.
Es ist der tot meins herzen,

*) Die 2. und 3. Strophe ist sehr verdorben. **) icht, irgend.

so ich ir gut enber,
kein jemerliche schmerzen
kam mir zu leide mer.

3. Ei, so ich tu versinnen,
wie sufs der handel was,
des mich die lib bringt innen,
die weil ich bei ir was;
und sol ich nun enberen
ein unbedachte zeit?
des tut mein kumer meren
und macht mich freuden queit.*)

4. Nicht hoher freud auf erden
mag haben ein senlichs herz,
dan so im oft mag werden
seins libsten liber scherz,
darumb ist wol zu glauben,
was schaden das zertrent,
es tut grofs lib berauben
und freud in elend sendt.

5. Ir liblich umb fahen,
so sie mir tet zu lon,
ging mir durch lib so nahen.
Ir gut mut dan ergetzet
und setzt mir trost in hoffen,
dass ich sie sehe an schir,
und las mir ir herz offen,
sust leide ich not von ir.

---

56. fol. 14.

Recht girlich gir mir kumer bringt,
dass ich ein reines ort erken,
und dar zu grofs jamer**) mich bezwingt,
dass ich als gar elende bin,
und ich nicht dick***) mit augenblick
sol sehen an die wol getan;
das spelt mein herz in tausent sprifs (?).

---

57. fol. 139a.

1. Se hin, mein herz, du auserweltes mein,
es wil mir bei dir wesen,
so wil ich auch sunst anders nimants sein,
hilf, dass ich mocht genesen.
Wan mich verlangen hat verbunt
den tag und nacht und alle stund,

*) queit, los, ledig. **) Hds. gamer. ***) dick, oft.

darumb, schons lib, mach mich gesunt
und tu mir deiner gnaden kunt.

2. Gedenk furwar, mich ander nicht helfen wil,
und brengt mir nichts wen (als) trauren;
meins unmuts zil wurd werlich gar zu vil
und macht sein nicht erlauren.
Solt es nit anders schicken sich,
so mocht ich nimer freuen mich,
in ganzer treuen bit ich dich,
gewer*) mich, freulein, miniklich.

3. Wie ichs anfach, so ist mir geben
unru und lib betrachten,
mit ungemach nach deinem willen leben;
und wil nicht libers achten,
dan nim zu dank in liber gir,
wan ich mich hab ergeben dir
und hof, du tust desgleichen mir,
wan du mirs hast versprochen zwir.

---

58. fol. 133a.

1. Seit ich dich herz lib leiden**) mus
das tut meinem herzen we,
so wirt nit ser nimer bas
und leiden geweret me;
solt ich mich rechen an diesem brechen:
es wet weder reif noch schne.

2. Geluck***) fur mir die libe stund,
dass es wer frisch und darzu kalt,
dass sie mich trust, dein roter mund,
und mich umbfach dein liblich gestalt,
wan ich sie preis mit aller weis,
die mich erfreut mit ganzem gewalt.

3. Nicht anders freu ich mich so ser,
den schon in kurzer zeit,
wie ich nun das red oder ker,
wan mir nit grofsers âne leit,
wan dan umbfahen, mach mich fast gahen,
wie keim und hart ich das erbeit.

---

59. fol. 6a.

1. Senlich tut sich verlangen
mein herz in schneller eil,
dass ich dich meid so lange

*) gewer, erhör. Die Schrift dieses Gedichtes ist sehr verblasst. **) leiden, betrüben. ***) Hds. „Geluch."

ist mir so bange,
zart frau, korz mir die weil.

2. Las mich auf zweifel nit bauen,
schleufs auf deines herzen grunt,
zu dir trag ich getrauen
ân alles rauen, (?)
mein herz ist sehr verwunt.

3. Je lenger, je bas, so libstu mir,
ich kan dein nit vergessen,
gib, dass ich kum zu dir
und fuge das schir,
du hast mein herz besessen.

4. In steter lib âne wank
ganz wil ich dir beleiben,
zu dir stet al mein gedank,
mach dus nit lang,
mein leit kanstu vertreiben.

5. O frau, dein weiblich gute
hat mich umgeben gar,
verstricket mein gemute
in freuden blute*)
wo ich in der werld hinfar.

---

60. fol. 161a.

So so mein liebste zart (Text fehlt). Siehe den ersten Bd.: das deutsche Lied, Quodlibet, Melodie 18.

---

61. fol. 36.

1. Verschlossne treu
teglich neu
ân alle reu
ist sie von mir gewert,
Die ich erwelt
und mir gefelt
zu ir geselt
die mir mein leid zerstört.
Ir mundlein rot
hilft mir aus not
die weil ich leb auf erd.

2. Wan ich sie sich,
so freut sie mich,
mein treu setz ich
zu ir in herzens gir.
Die send mir dick
wen augenblick
mein hochstes glück
wie oft ich des entber.
Grofs senen ich duld,
schaft nun ir huld
so ich mich von ir ker**).

3. Ir weiblich art,
mein libste zart,
auf sie gespart
herz, mut ich zu ir send.
Ich hab gebaut
meins herzen traut,
wurd ich beraubt,
des werd mein herz elend.
Mein hochste kron
nim hin zu lon
mein treu bis an mein end.

*) blute, Blüthe. **) Die Hdschrft. hat „schad“.

62. fol. 122a.

Von osterreich (Text fehlt).

---

63. fol. 163a.

Wach auf keterlin (Text fehlt).

---

64. fol. 125a.

1. Was in den augen wolgefelt,
das herz sein auch enpfindet,
dadurch wirt lib zu lib geselt
in lib von libe auserwelt.
Vil grofs lib ungezelt
da lib zu herzen libe bald gewinnet.

2. Do ich in engel weides gir,
wie wol war mir zu mute,
und mich das libste lib enpfing,
ir lib hab ich vergessen nie.
Zu aller stund send je und je
in inbrunst ir lib, hart send mir hie auftut (?).

3. Ob ich mit augen nit an sich
der lib mich hat umbfangen,
wie doch ir lib und libelich,
vor aller lib erfreut sie mich.
Tief in dem herzen miniglich
in liber lib und grelichen verlangen.

---

65. fol. 143.

1. Was mir in freuden je erschein,
mit trauren ich es wider gilt,
fröliche zeit ist umb mich klein,
so ich mit senen wird gestilt.
Den nutz verlat, im schwarzen wat,
der ich von herzen gern gerat,
und mus sie han desgleichen lan,
darumb mein herz in leiden stat.

2. Je mer mein herz beseufzen tut,
je fester sich mein klage mert,
wie wol es bleibt in stiller hut,
doch ist mein herzigs V. gewert.
Mich uhet dick ir freuntlich blick,
west sie so hart der minne strick;
in lib verschleufst und nit verdreufst,
dass sie mich trewgt in jamers rick (?).

3. Dennoch mein herz nit gar verzeit,
nach regen scheint oft gern die sun,

ich hof, mir werd noch lib geseit
von der, die ich im herzen run (?).
In aliem reich ir nimant gleich,
einiger trost, mir gnad verleich;
in meiner ler, wan ich bin der,
von deiner lib ich nimmer weich.

66. fol. 26.

Wiblich figur, in deine schur*)
aller werlt mein hochstes heil,
dein herzlich treu geste**) mir heur,
so wird unmut zu freid(en) teil.
Was lobs ich ir geben kan,
bringt freuden mir vil tausent stund,
das hat an ir die wol getan,
recht treu sich tu an mir kunt,
sie nicht . . wolt iren diner lan.

67. fol. 132a.

Wunsliche schone (Text fehlt.)

68. fol. 143a.

1. Zertlich geschont, liblich gefeint,
mit hoher nacht geschickt zu lust,
mein grelich gir mich peinlich peint,
so ich besorg, mein herz besitz;
du kanst so fein, hubsch liblich sein,
dein neun (?) auf den todt verritzt.***)

2. So ich erbeut mich dinstlich dir,
das ist dir, dunkt mich, ungenem;
stum bist, herzlichen libe mir;
so mein lib dir sei gezem,
so wend mein schmerz mit wiederker
und merk, mein lib, wie ich dich mein
in rechter treu ân after reu;
wiltu, du bist mein herzigs ein.

3. Das ist mein bit, der ich beger,
dass du dir nembst vor eigen mich,
seit mich im herzen freut nit mer
dan dir zu dinen williglich.
In rechter lib darumb begib
und sih zuruck, was dich verletzt;
mein schonster schatz, brich ab dein tratz,
mein hofnung ich ganz zu dir setz.

*) schur, leiden, plage. **) geste, gestehe. ***) Der 1. Strophe fehlen 2 Verse.

Das Münchener Liederbuch.

(Mss. Music. 3232.)

Photolith. von H.S. Hermann in Berlin, SW. Beuthstr. 8

69. fol. 130a.

1. Zu aller zeit in gedankes gir,
das bringt vil freud und krankes mir,
ir gut gestalt und wol gebartigs baren
von ir ein gewalt, mag ich mich nit bewaren.
Ir schön, die tut mir ungemach,
die libst im herzen vor und nach
ich nie gesach, so schons noch mocht erfaren.

2. Des zwingt mich ir lib so fast,
dass stetlich ich gedenk ân rast,
wie dass sie mir libt ob allen,
wes des gefellig ist, es sei darfur (?)
wont ir mein herzen bei.
hoch ich mich freu
in irer lib verballen.

3. Wo ich nun bin oder hin lend,
mein gedanken und sin von ir nit wend;
in treuen stet bleib ich ir unverkeret,
ob sie das tet, nit mer mein herz begeret.
Denn lib umb lib âne wank,
in end und in anefank:
durch libes zwank hat mich ir lib verseret.

Ach got, ich klag.

1.

Wencz Nodler.

Fol. 119a

(Discant.)

(Tenor.)

(Contratenor.)

Ach got, ich klag des win - - - ters lein art, ... der uns den su - - . . . . . - - mer zu - cket Mit sein'r kelt hat er ge - stelt nach frost und ku - len lu - - - sten,

mit man-chen hub - schen blum - - - - lein zart, ... die er uns al . . . . ver - dru - cket.

Ach got, ich klag.

dar - zu so felt der schne . . . . und meldt

eis, reif, ... ne - - bel und du - - sten;

das dem - pfet gar die blum - lein klar,

ver - sert das laub im wal - - - de,

das bringt uns zwar das neu - e jar, darnach

(sic)

Ach got, was meint die rein.

. . . . . . den mei - en bal - - - - de.

2.

Fol. 108a

(Discant.)

(Tenor.)

Contratenor.

Ach got, was meint die rein, die gut, dafs sie so seu - ber.lich z'mir tut, und ich doch bin ir gfan - gner man, und sie das nit er - ken.nen wil; wie klein ich tu, ich tet gern . . . . . vil, wan



Repetitio.

ich ir meinß gu - ten gan. Und ich doch bin ir -

ge - fan - gner man, und sie das nit er - ken -

- nen wil; wie klein ich tu, ich tet . . . . gern vil,
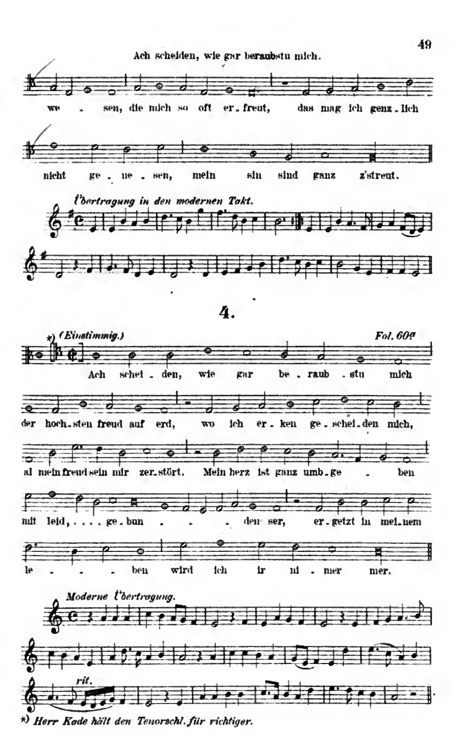
wan . . . ich ir mei - nes gu - ten gan.

3.

(Einstimmig.) *Fol. 107a*

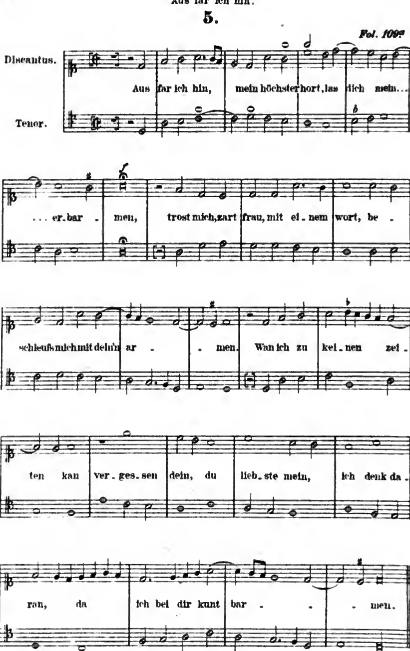
Ach schei - den, bit - ter ist dein art,
und hast mir freud in trau - ren gkart,

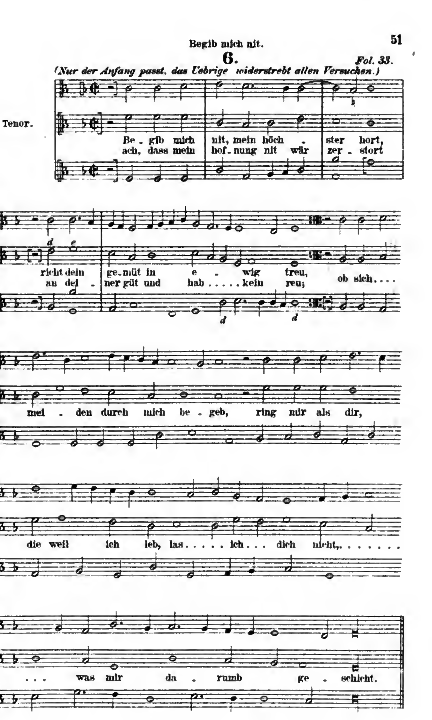
du mor - dest mir mein herz,
be - trei - best schimpf und scherz. Seit ich bei dir nicht kan ge -


Ach scheiden, wie gar beraubstu mich.
we - sen, die mich so oft er. freut, das mag ich genz. lich
nicht ge . ne . sen, mein sin sind ganz z'streut.
Übertragung in den modernen Takt.
4.
*) (Einstimmig.)
Fol. 60a
Ach schei . den, wie gar be . raub . stu mich
der hoch. sten freud auf erd, wo ich er. ken ge . schei. den mich,
al mein freud sein mir zer. stört. Mein herz ist ganz umb. ge - ben
mit leid, ... ge . bun - - - den ser, er. getzt in mei. nem
le - - - ben wird ich ir ni . mer mer.
Moderne Übertragung.
rit.
*) Herr Kade hält den Tenorschl. für richtiger.

Aus far ich hin.
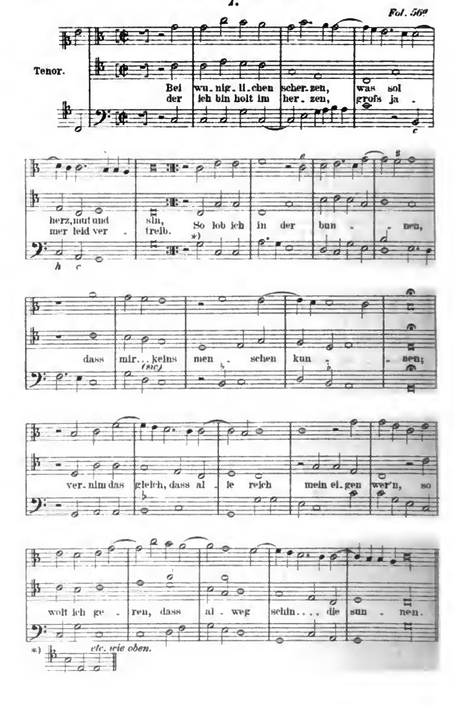
5.
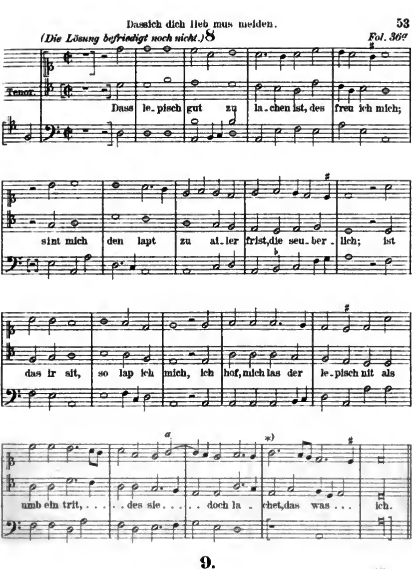



Begib mich nit.
6.
Fol. 33.
(Nur der Anfang passt, das Uebrige widerstrebt allen Versuchen.)
Tenor.
Be - gib mich nit, mein höch - ster hort,
ach, dass mein hof - nung nit wär zer - stort
richt dein ge-müt in e - wig treu,
an dei - ner güt und hab . . . . . kein reu;
ob sich . . . .
mei - den durch mich be - geb, ring mir als dir,
die weil ich leb, las . . . . . ich . . . dich nicht, ...
. . . was mir da - rumb ge - schicht.

Bei wuniglichen scherzen.

7.





9.

Fol. 117a

Dass ich dich, lieb, mus mei - - den,

*) *Original.*

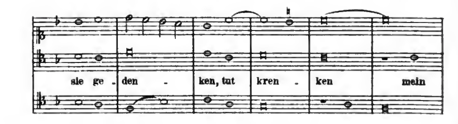
Dass ich dich lieb mus meiden.

fügt mei-nem her - zen qual,
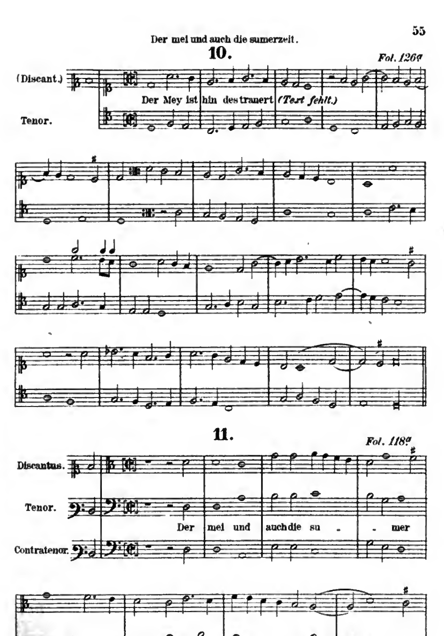
(sic)
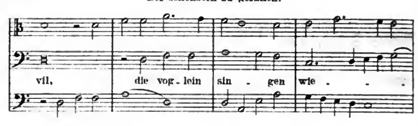
und bringt mir schmerzlich lei - den, mit

seuf - zen ü - ber - - al. Treu - lich an
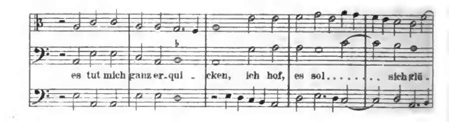


herz in ja - - - mers tal.


Der mei und auch die sumerzeit.
10.
Fol. 126a
(Discant.)
Der Mey ist hin destrauert (Text fehlt.)
Tenor.
11.
Fol. 118a
Discantus.
Tenor.
Der mei und auch die su - - mer
Contratenor.
zeit . . . . die bringt . . . . . . uns blum lein



- - - derstreit, hör auf, mein lieb ge - spil;



- - - cken, ich freu mich der lie-ben zeit.

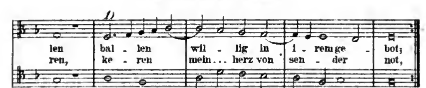
12.
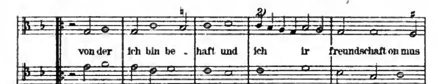
Fol. 2.
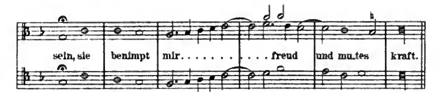
Discantus.

Der schön-sten zu ge - fal-len ob al-
ob die mich wol - te gwe-ren und le-

Tenor.
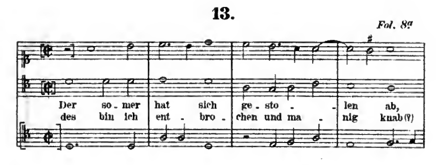

1)
len bal - len wil - lig in i - rem ge - bot;
ren, ke - ren mein... herz von sen - der not,
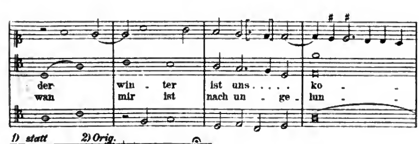

2)
von der ich bin be - haft und ich ir freundschaft on mus
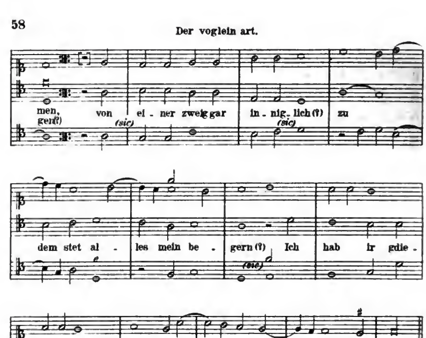

sein, sie benimpt mir.......... freud und mu_tes kraft.
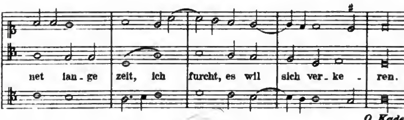
13.

Fol. 8a


Der so - mer hat sich ge - sto - len ab,
des bin ich ent - bro - chen und ma - nig knab (?)


der win - ter ist uns..... ko - -
wan mir ist nach un - ge - lun - -
1) statt
2) Orig.
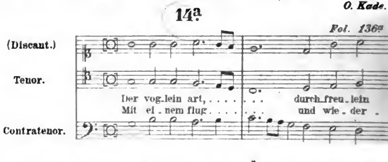




O. Kade.

14ª

Fol. 136ª



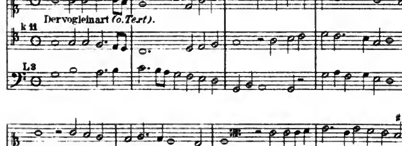
zart, wunsch ich mir jetz zu . . . . . die - ser fart: got . . . .
zug, so wirt mir al - ler . . . . . freuden gnug, wan . . . . . .
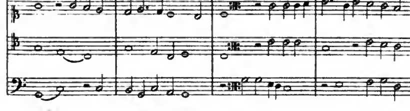
woll dass mir ge - lin - ge. hab ich das nit mit deiner
ich je dar-nach rin - ge;

bit, so nert mich doch ge - din - - - - ge.

Nach dem Berliner Liederbuch:
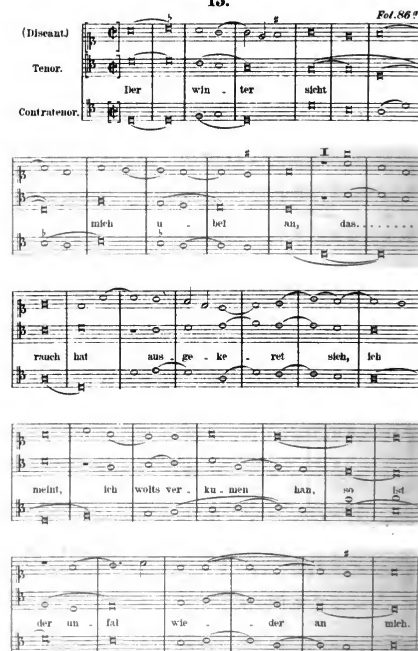
14b

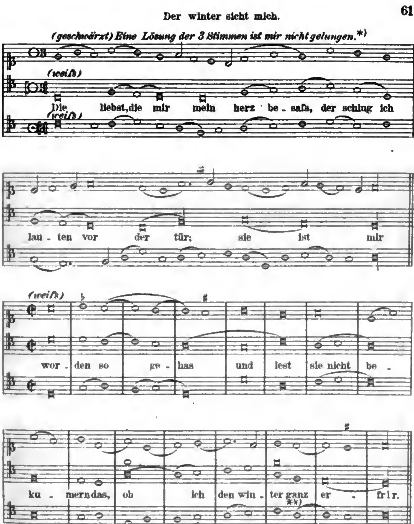




* *ist ausgekratzt aber noch lesbar.*

15.


Fol. 86a
(Discant.)
Tenor.
Contratenor.
Der win - ter sicht mich u - bel an, das....... rauch hat aus - ge - ke - ret sich, ich meint, ich wolts ver - ku - men han, so ist der un - fal wie - der an mich.



*) *Notirung des Originals:*

D.

T. (?) (?) (?)

C. (?) (?)

**) *Die Ligaturen konnten bei der Textunterlage nicht berücksichtigt werden.*
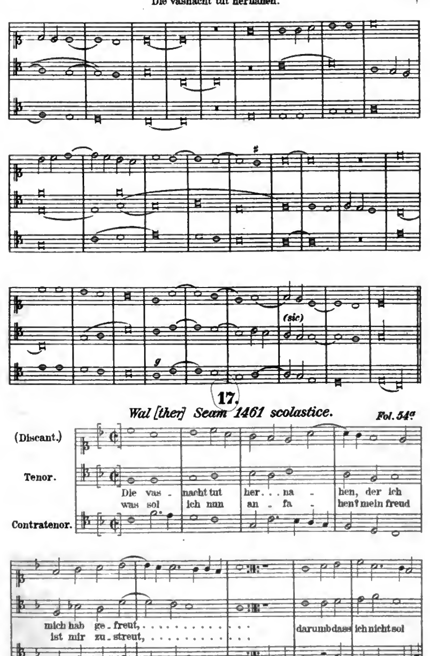
Die blumlein.

16.

Fol. 5a

Die blum_lein. *(o. Text, Melodie liegt wahrsch. in der 3. Stimme.)*

(sic)


(sic)
17.
Wal [ther] Seam 1461 scolastice.
Fol. 54a
(Discant.)
Tenor.
Contratenor.
Die vas - nacht tut her . . . na - hen, der ich
was sol ich nun an - fa - hen? mein freud
mich hab ge - freut, ...
ist mir zu - streut, ...
darumb dass ich nicht sol

we. sen bei der rei. nen miniglich, on sie ich nicht kan gne.

f

sen, ich hab mirs aus. er. le. sen, wan sie er. freu. et mich.

18.

Fol. 10.

(Discant.) Tenor.

1

Durch dich ich al

5

mein zeit . . . . ver - treib, weib, solt du
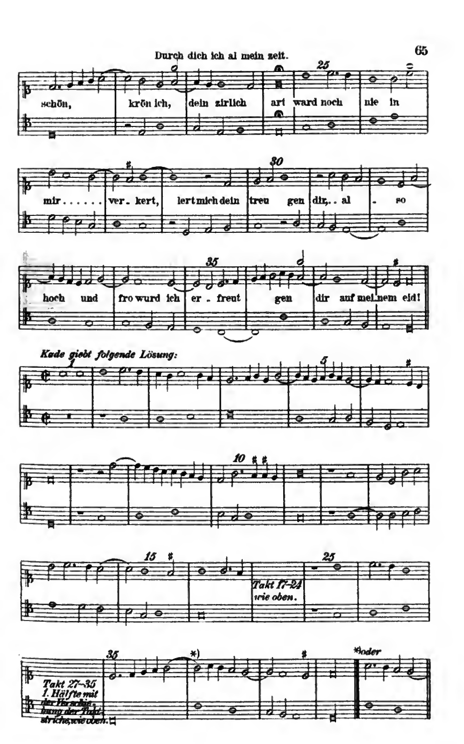
10 15

mir ge. lauben das! was ich noch je li - bers ge -

d

20

sah, suach ich gen dei - - - ner


Durch dich ich al mein zeit.
schön, krön ich, dein zirlich art ward noch nie in
mir...... ver- kert, lert mich dein treu gen dir,.. al - so
hoch und fro wurd ich er- freut gen dir auf mei-nem eid!
Kade giebt folgende Lösung:
Takt 17-24 wie oben.
Takt 27-35 1. Hälfte mit der Verschiebung der Taktstriche, wie oben.
*oder

19.

„I. C. A.“ *Fol. 164a*

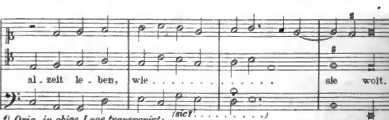
Discantus.

Tenor.

Ein freu_lein fein das bringt . . . . mir pein und lie_bet mir im her . . zen,
hat dich da _ rein ge _ bil . . det fein, auch macht mir gro _ ßen schmer . zen. Ach
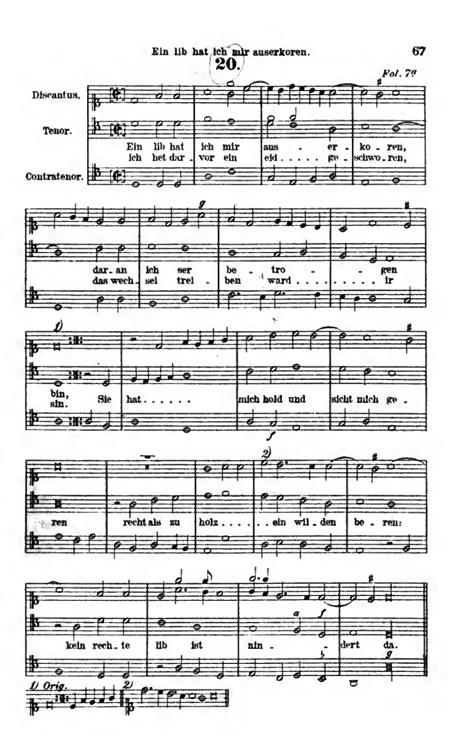
Contratenor.

got, künt ich, so wölt ich mich . . . gar freundlich zu ir schmü _ cken, auch gar schön . . . . . zu ir rü _ cken und
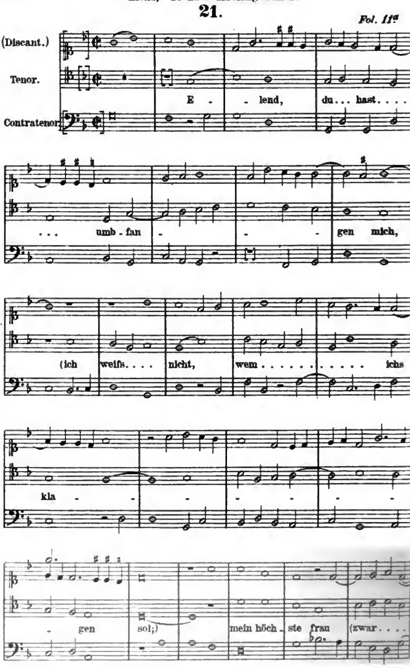


1) *Orig. in obige Lage transponirt:*
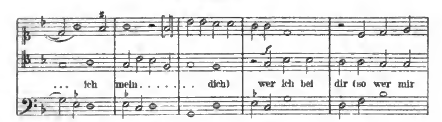
2) *Den Contratenor mit dem richtigen Schlüssel versehen zu haben ist Kade's Verdienst.*


20.
Fol. 79
Discantus.
Tenor.
Contratenor.
Ein lib hat ich mir aus - er - ko - ren,
ich het dar - vor ein eid . . . . . ge - schwo - ren,
dar - an ich ser be - tro - - gen bin,
das wech - sel trei - ben ward . . . . ir sin.
Sie hat . . . . . . mich hold und sicht mich ge - ren
recht als zu holz . . . . . . ein wil - den be - ren:
kein rech - te lib ist nin - - dert da.
1) Orig.
2)

21.

Fol. 11ª


(Discant.)
Tenor.
Contratenor.
E - - lend, du... hast....
... umb - fan - - - gen mich,
(ich weifs.... nicht, wem.......... ichs
kla - - - - - - -
- gen sol;) mein höch - ste frau (zwar....



wol,). . . . . wenn ichs be_fin . . . . (so

sind da_hin ein . . . . freud, dass ich . . . . . . nit bei . . . dir bin.)

Der eingeklammerte Text ist nach dem Locheimer Liederbuch Nº 5 ergänzt.
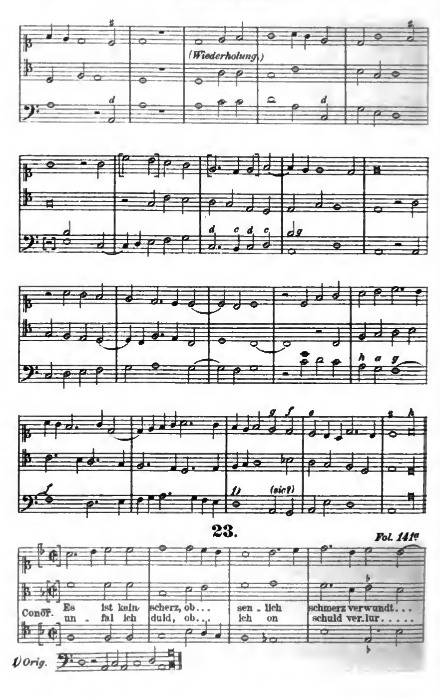
22.
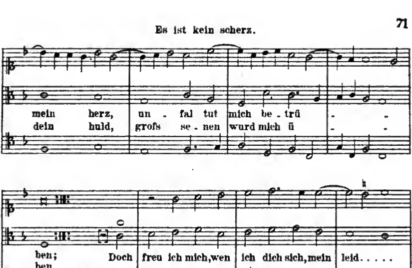
Fol. 65ª

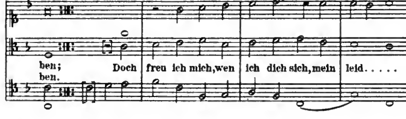
Tenor.

Er het mein lieb *(Text fehlt).*

(sic?)


(Wiederholung.)
(sic?)
23.
Fol. 141a
Conor.
Es ist kein scherz, ob... sen - lich schmerz verwundt...
un - fal ich duld, ob... ich on schuld ver.lur.....
1) Orig.





tut mir ent . rei - - fsen; in rech . ter



lieb . . . . die . . . . tut . . . . . mich . . . spei - fsen.

24.

Fol. 55a

Ge - denk da - ran, du .... wer - des ein,
mich reu - et ser die .... treu - e mein,

dass ich mich dir het ... aus - er - welt,
die ich het ganz an ... dich ge - stelt, wan sie ist

u - bel an - ge - legt; ich wolt, ich het mich

bass .... be - dacht und het mein treu in treu - e bracht,

so .... dorft ... mein herz nicht se - nen sich.

Grofs senen ich im herzen trag.



(Man lese die Oberstimme eine 8ve tiefer.) *Fol. 57?*
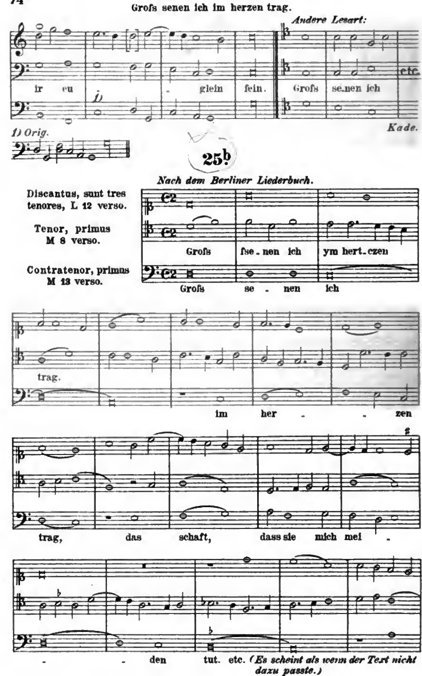
Grofs se - nen ich im . . . her - zen trag
Ge - denk ich wol des . . . gu - ten tags,

das schaft, dass sie mich mei - - den
dass sie mein red nam wol . . . . vor -
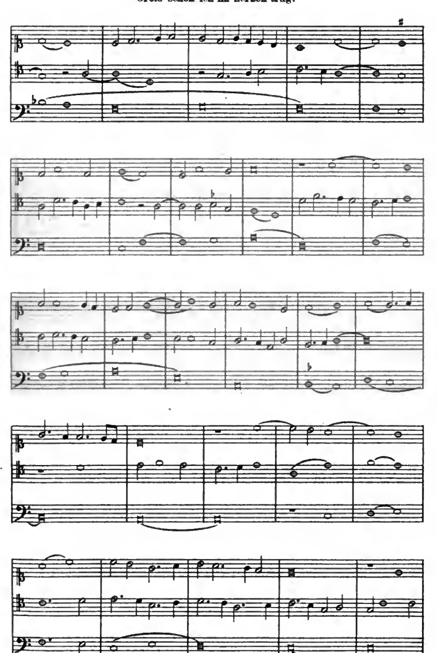
tut. Nu weifs ich nicht, wer ich do bin, ... das
gut.

be - trü - bet ser das her - ze mein, ich furcht, sie . . .

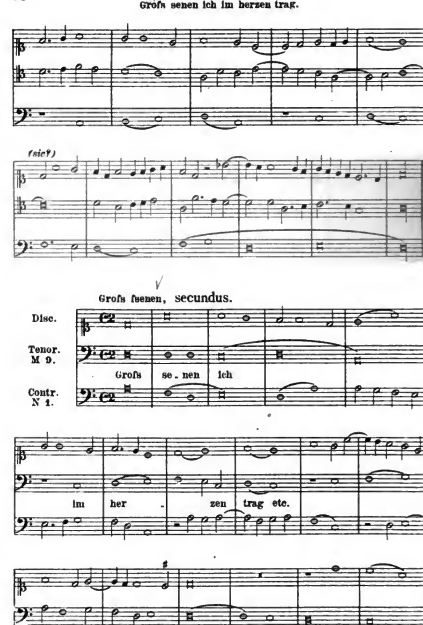
hab ein frem - - den sin: nu fli - hen ser


Grofs senen ich im herzen trag.
Andere Lesart:
ir eu - glein fein. Grofs se.nen ich
etc.
1)
Kade.
1) Orig.
25b
Nach dem Berliner Liederbuch.
Discantus, sunt tres tenores, L 12 verso.
Tenor, primus M 8 verso.
Contratenor, primus M 13 verso.
Grofs fse - nen ich ym hert - czen
Grofs se - nen ich
trag.
im her - - zen
trag, das schaft, dass sie mich mei -
- - den tut. etc. (Es scheint als wenn der Text nicht dazu passte.)
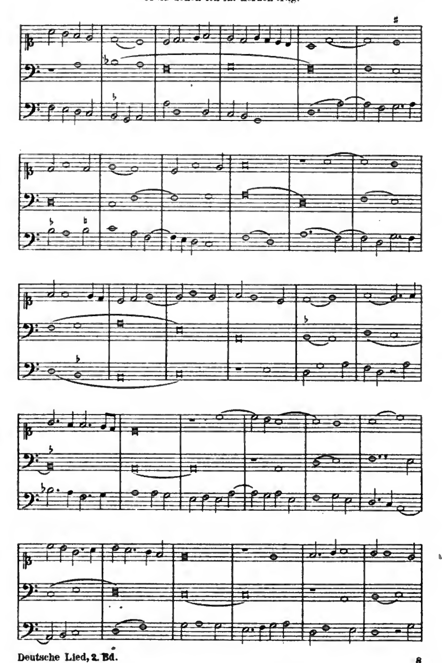
Grofs senen ich im herzen trag.
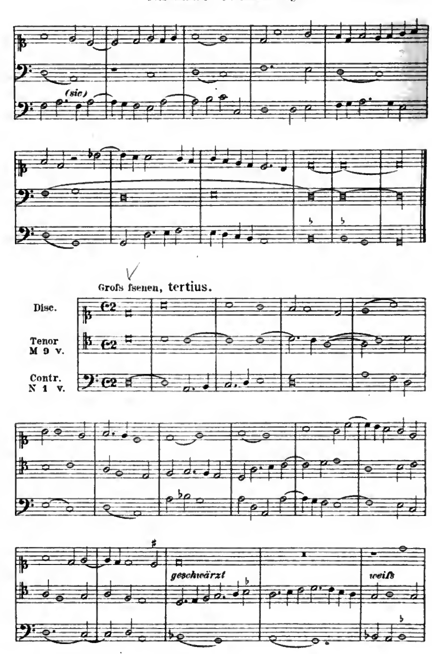


Grofs senen ich im herzen trag.
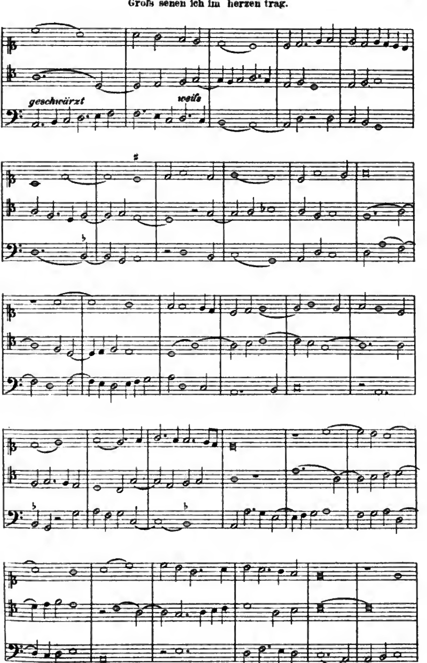


Grofs senen ich im herzen trag.

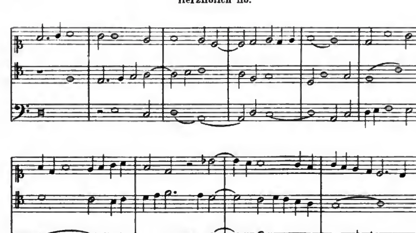


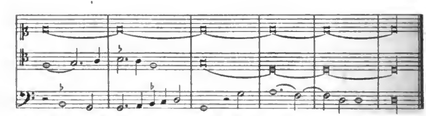
Grofs senen ich im herzen trag.



Grofs senen ich im herzen trag.







Im Discantbuch steht Bogen M 3'v. noch folgende Stimme:

etc.

Das Contratenorbuch hat Bogen N 5 nochmals die Stimme vom „primus.“
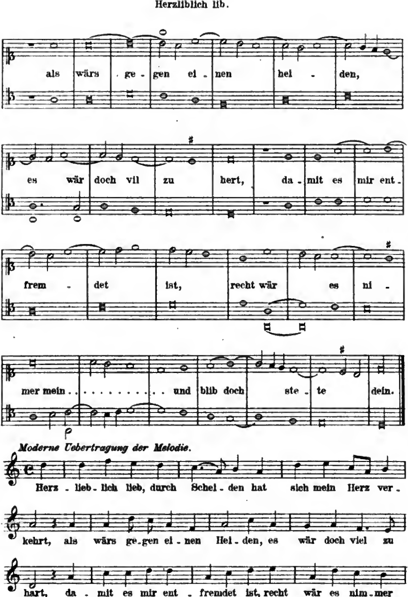
26.

Fol. 12ª

Herz - lib - lich lib, durch schei -
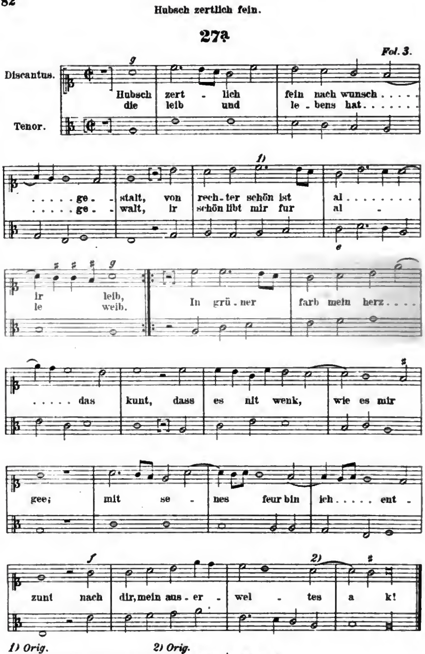
den hat sich mein herz. . . ver - kert,

Herzliblich lib.



Hubsch zertlich fein.

27a



Hubsch zertlich fein.

27b

Fol. 18a

Dasselbe Lied dreistimmig mit ähnlichem Tenor.

(Discant.)

Hubsch czert - lich *(Text fehlt)*

Tenor

Hubsch . . . . zert - lich
die . . . . leib und

Contratenor.

1)

fein nach. . . . . wunsch ge - stalt, von rech - ter
le - bens . . . . . hat ge - walt, ir schön libt
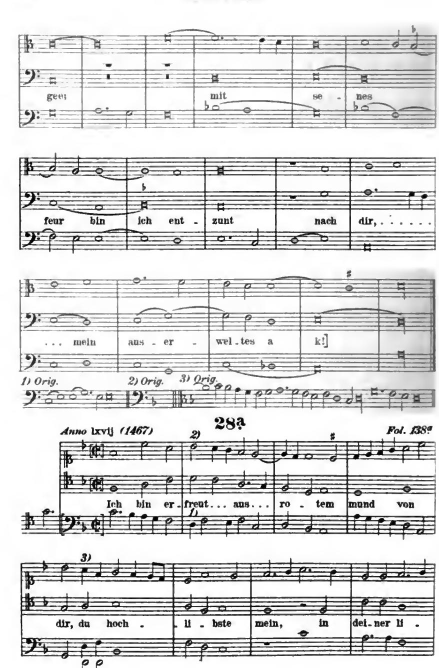
schön ist al . . . . ir leib,
mir fur al - le weib.
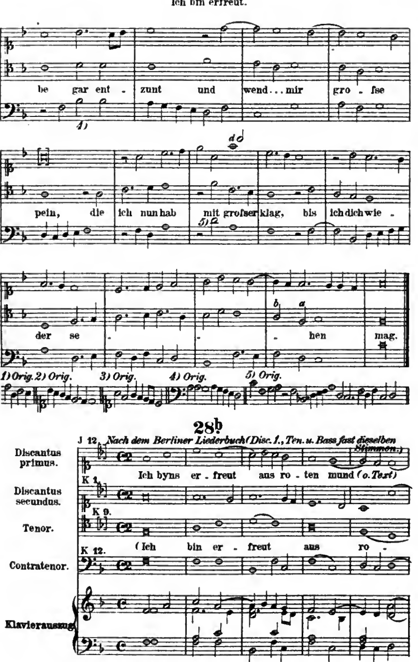
2) In

grü - ner farb mein herz das
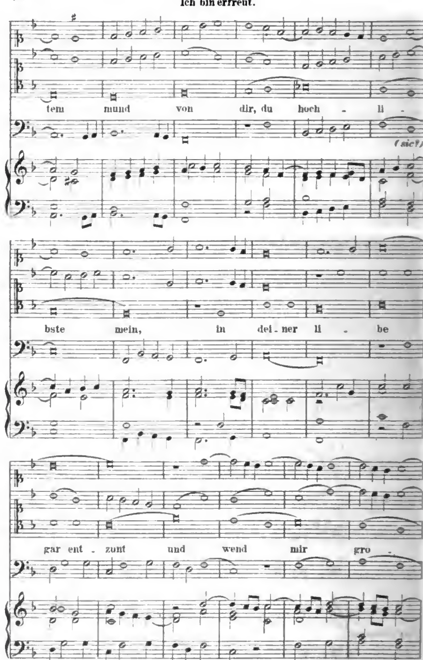
kunt, dass es nit wenk, ... wie es mir
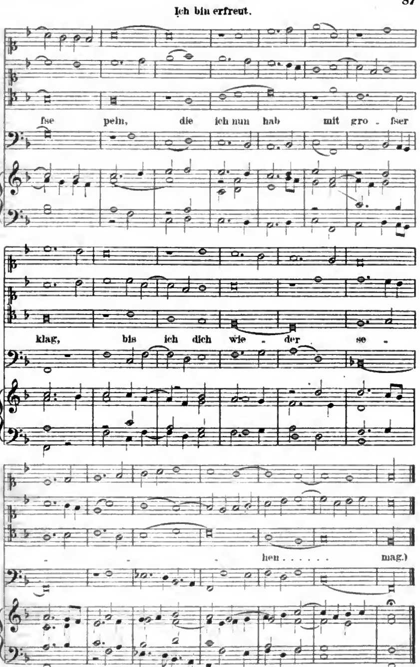
3)


gee;
mit
se - nes
feur bin ich ent - zunt nach dir, ...
. . . mein aus - er - wel - tes a k!]
1) Orig.
2) Orig.
3) Orig.
28a
Anno lxvij (1467)
Fol. 138a
Ich bin er - freut . . . aus . . . ro - tem mund von
dir, du hoch - li - bste mein, in dei - ner li -


be gar ent - zunt und wend... mir gro - fse
4)
pein, die ich nun hab mit grofser klag, bis ich dich wie -
5)
der se - - - hen mag.
b a
1) Orig. 2) Orig. 3) Orig. 4) Orig. 5) Orig.
28b
J 12. Nach dem Berliner Liederbuch (Disc. 1., Ten. u. Bass fast dieselben Stimmen.)
Discantus primus.
Ich byns er - freut aus ro - ten mund (o. Text)
K 1.
Discantus secundus.
K 9.
Tenor.
(Ich bin er - freut aus ro -
K 12.
Contratenor.
Klavierauszug.

Ich bin erfreut.




Ich bin erfreut.
fse pein, die ich nun hab mit gro - fser
klag, bis ich dich wie - der se -
hen . . . . . . mag.)

Ich freu mich ser.

29.

Fol. 137a

Discant.

Tenor.

Contratenor.

Ich freu mich ser, zu der . . . . ich

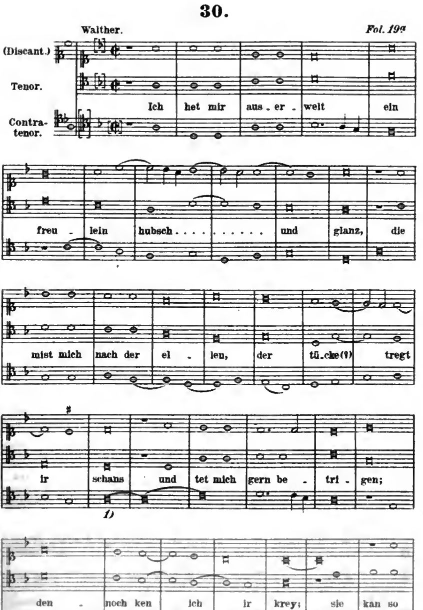
ker . . . . mit wil-len ganz in treu - en,

solt das von ir ein umbfang schir. . . . freund - li-chen mir ver-
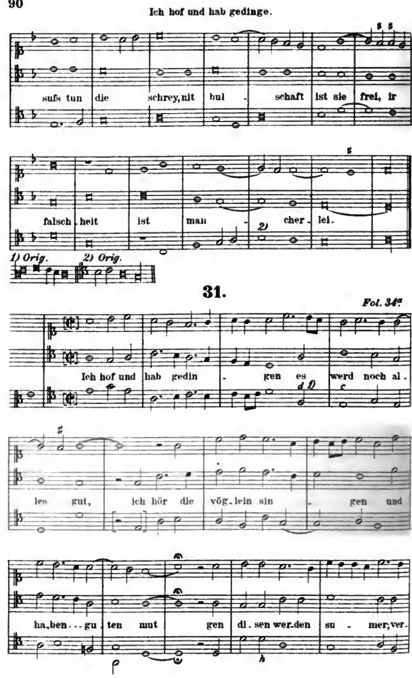
neu - en? das näm . . . . ich zwar und ist . . . . . auch

war . . . . . für al - le freud . . . on reu - en.

30.


Walther.
Fol. 19a
(Discant.)
Tenor.
Contra-
tenor.
Ich het mir aus - er - welt ein
freu - lein hubsch . . . . und glanz, die
mist mich nach der el - len, der tü-cke(?) tregt
ir schans und tet mich gern be - tri - gen;
1)
den - noch ken ich ir krey; sie kan so

Ich hof und hab gedinge.

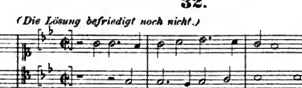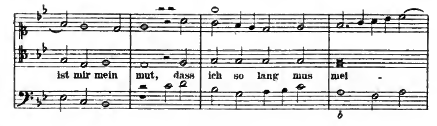


flossen ist ir ku - mer und freu - en sich der blüt.
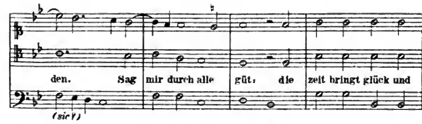
1) Orig. von hier ab Tenorschlüssel.

32.

(Die Lösung befriedigt noch nicht.) *Fol. 58a*
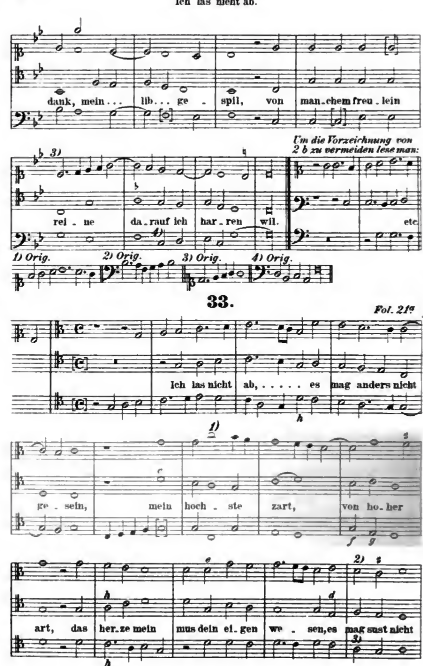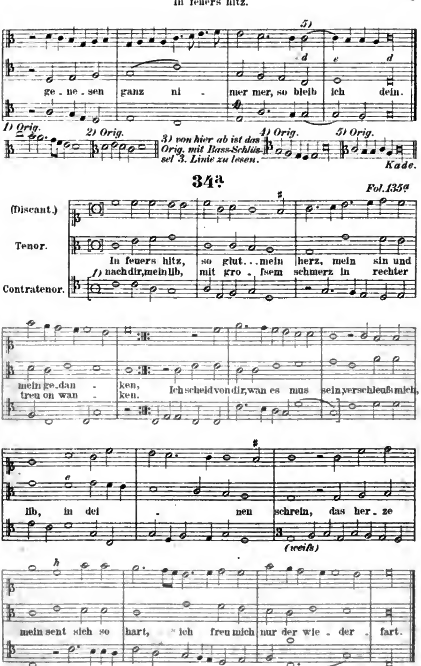






1)

hei - le, wer war - ten kan das zil. Hab

2)


dank, mein . . .
lib . . . ge - spil,
von man - chem freu - lein
Um die Vorzeichnung von 2 b zu vermeiden lese man:
rei - ne
da - rauf ich
har - ren
wil.
etc.
1) Orig.
2) Orig.
3) Orig.
4) Orig.
33.
Fol. 21a
Ich las nicht ab, ... es mag anders nicht
ge - sein,
mein hoch - ste
zart,
von ho - her
art, das her - ze mein mus dein ei - gen we - sen, es mag sust nicht



1) Das Eingeklammerte fehlt und ist nach 34b hergestellt, sowie die folgenden Korrekturen.

34b

Nach dem Berliner Liederbuch, mit „In fewirsch hitez“ überschrieben.

Discantus K 6.
Mo - le gra - va - ti . . . . . . cri - mi -

Contraaltus im Contratenorbuch L 6.
(Text nur stückenweis notirt)

Tenor L 1.
Mo - le gra - va - ti cri - mi - num
ad te cur - ren - tes pos - ci - mus

Contrabassus L 6.
(Text nur der Anfang notirt)

Klavierauszug.

num . . . re - gi - na ma - ter . . . om - ni - um E-

re - gi - na . . . ma - ter om - ni - um E-terne
ad - es - to . . . nos - tris pre - ci - bus.

ter - ne vi - te ja - nu - a au - rem no - bis ac - com -

vi - te ja - nu - a au - rem no - bis ac - com -



- mo - da per quam spes vi - te re - di - it

c d

- - mo-da per quam spes vi - te . . . . re - di -

3

geschwärzt *weifs*

quam . . . . e - va pec - cans ab-stu - lit.

it quam e - va pec-cans ab - stu - lit.

NB. Die hinzugefügte Altstimme zeigt wenig Geschick.

35.
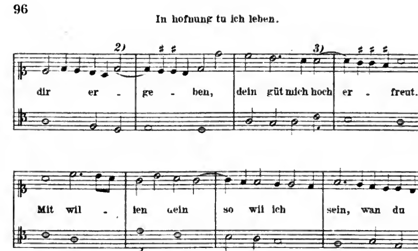
Fol. 2a
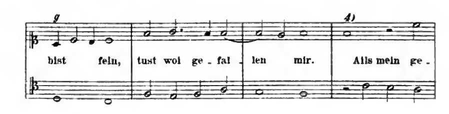
Discantus. In hof - nung tu ich . . . . le -

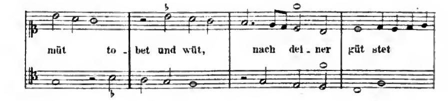
Tenor. c d g

ben, stet fest zu die-ser zeit, ich hab mich

f)







5)

ganz mei - nes herz . . . . be - gir.

1) Hier steht im Tenor das Wiederholungszeichen.

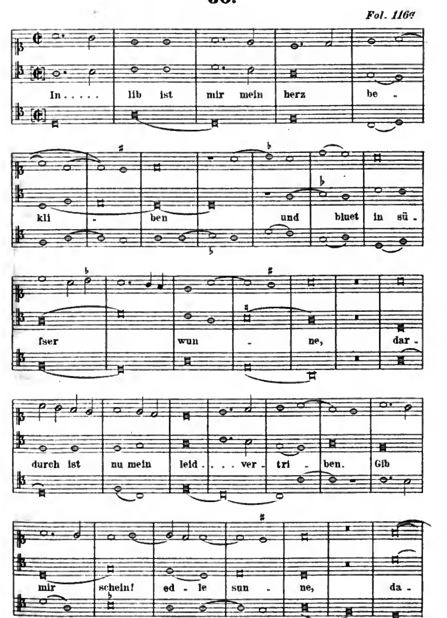
2) Orig. *3) Orig.* *4) Orig.* *5) Orig.*

Kade.

In lib ist mir mein herz bekliben.

36.

Fol. 116a



- rin dein wu - nig - li - chen glanz

das lib mit li - be wurd ge - pflanzt, so wurd

mein herz in freu - den hoch ver - blümt. . . . .

37.

Fol. 9

Discantus.

Tenor.

Contra-tenor.

In lib ist mir mein herz . . . . ver -

1)

wundt, ein freu - lein zart . . . . von ho -

2)

her art das her-ze mein; bei . . . . . . dir zu sein

wurd ich nit alt, mein freud wer grofs, o ed-le ros mach

mich lofs von . . . al mein'r qual, be-nim mir senlich pein.

1) Orig. 2) Orig. 3) Orig.

38.

Original: *transponirt:* *Fol. 4a*

Discantus. In süſser won-ne gü-

Tenor.

te, ver-schwunden ist mein trost, dass du mit sol-chem

- rin dein wu - nig - li - chen glanz

das lib mit li - be wurd ge - pflanzt, so wurd

mein herz in freu - den hoch ver - blümt. . . . . . .

37.

Fol. 9?

Discantus.

Tenor.

In lib ist mir mein herz . . . . ver -

Contra-tenor.

1)

wundt, ein freu - lein zart . . . . von ho -

2)



her art das her - ze mein; bei . . . . . . dir zu sein

wurd ich nit alt, mein freud wer grofs, o ed - le ros mach

mich lofs von . . . al mein'r qual, be - nim mir senlich pein.

1) Orig. 2) Orig. 3) Orig.

38.

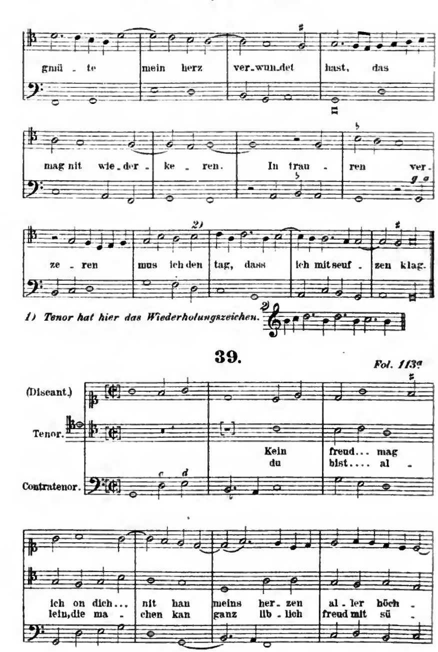
Original: *transponirt:* *Fol. 4a*

Discantus. etc. In sü - fser won - ne gü -
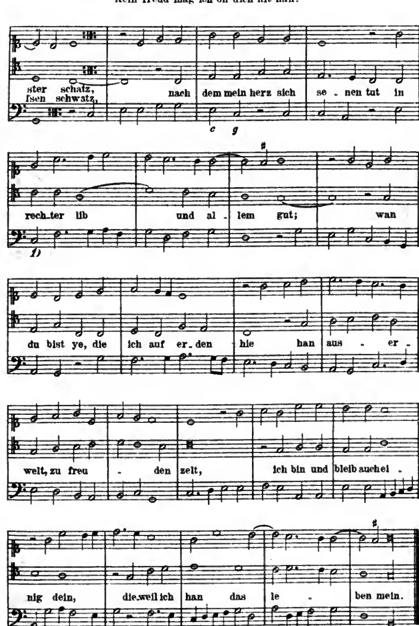
Tenor. etc.

te, ver - schwunden ist mein trost, dass du mit sol - chem

1)


gmü - te
mein herz
ver-wun-det
hast, das
mag nit wie-der -
ke - ren.
In trau -
ren ver-
ze - ren
mus ich den
tag, dass
ich mit seuf -
zen klag.
1) Tenor hat hier das Wiederholungszeichen.
39.
Fol. 113a
(Discant.)
Tenor.
Contratenor.
Kein
du
freud... mag
bist.... al -
ich on dich...
lein, die ma -
nit han
chen kan
meins
ganz
her- zen
lib - lich
al - ler höch -
freud mit sü -

Kein freud mag ich on dich nit han.



1) Orig.

40.

Fol. 28ª

(Man lese die Oberstimme eine Octave höher. E.)

(Discant.)

Tenor.

Contratenor.

Kom mir ein trost . . .
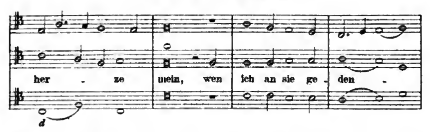
. . . zu di - ser zeit aus i - rem
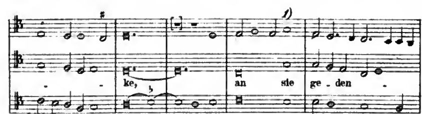
ro.ten mun - de, so wer mein un . mut ferr . .
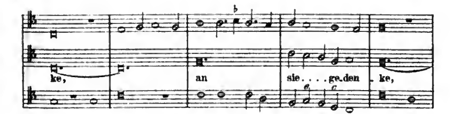
. . . . und weit aus mei.nes herzen Grun - -
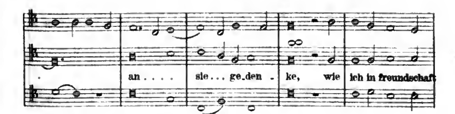
- - de; er . freu.et dick das jun - ge

Kom mir ein trost zu diser zeit.
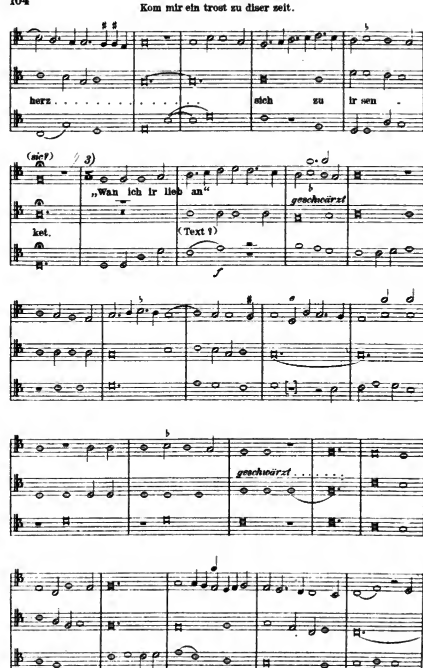






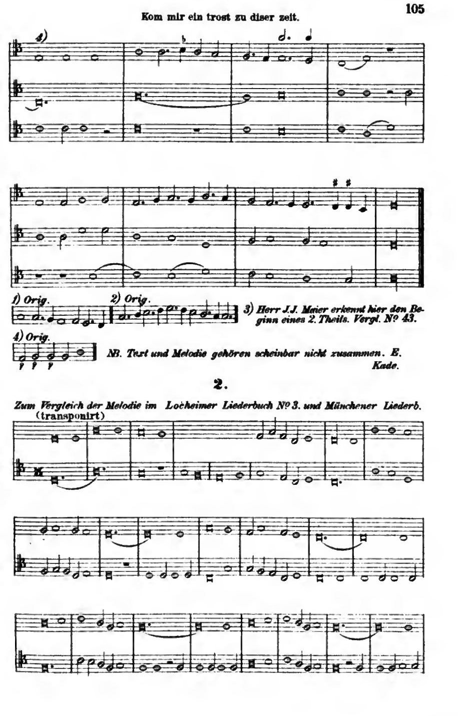


2)

bei . . . . ir bin, mein
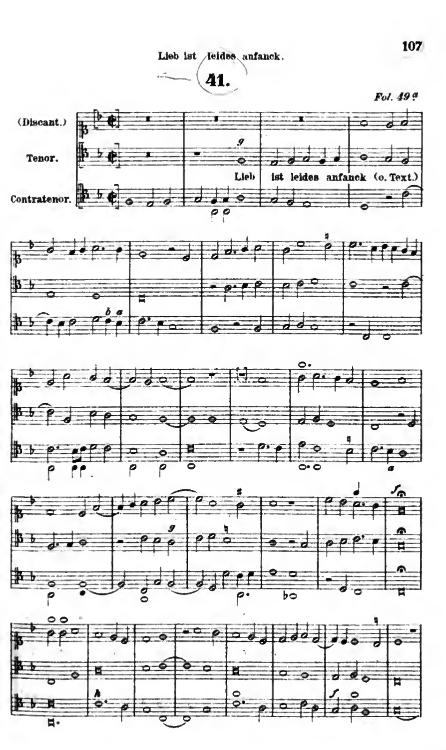
Kom mir ein trost zu diser zeit.
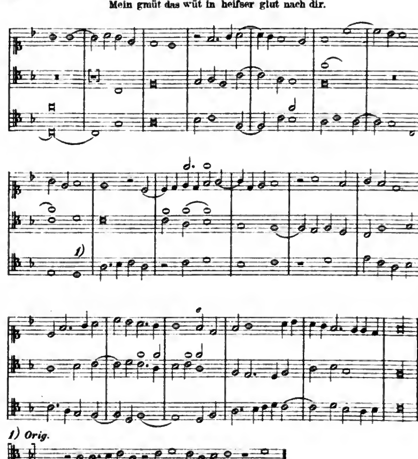



4)
1) Orig.
2) Orig.
3) Herr J.J. Maier erkennt hier den Beginn eines 2. Theils. Vergl. Nº 43.
4) Orig.
NB. Text und Melodie gehören scheinbar nicht zusammen. E. Kade.
2.
Zum Vergleich der Melodie im Locheimer Liederbuch Nº 3. und Münchener Liederb.
(transponirt)

Kom mir ein trost zu diser zeit.

Moderfleck.


107
Lieb ist leides anfanck.
41.
Fol. 49a
(Discant.)
Tenor.
Contratenor.
Lieb ist leides anfanck (o. Text.)

Mein gmüt das wüt in heifser glut nach dir.



1) Orig.

Kade.

42a

Fol. 110a

(Discant.)

Tenor.

Mein gmüt . . . . . . das wüt . . . . in hei -

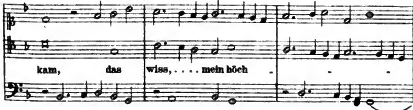
Contratenor.

fser glut nach dir, mein al_ler_liebster hort, seit ich on

dich so wunig_lich gar... keine weifs,... ... nit hie... noch

dort, so schön, so zart, so wu_ne_sam. Was ich von...

lie_be je ver_nam, dein gleich mir nie zu her_zen



. . ste freud, ... für . war.

1) Orig.

42b

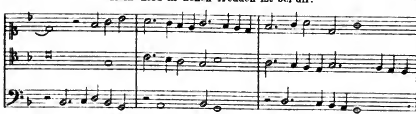
Nach dem Berliner Liederbuch.
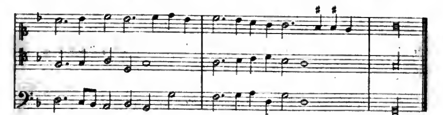
Discantus k 6.

Tenor L 1.

Mein gmüth das wüth (o. Text.)
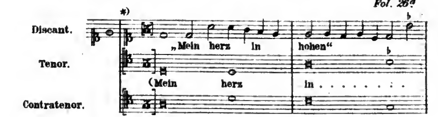
Contratenor L 6.
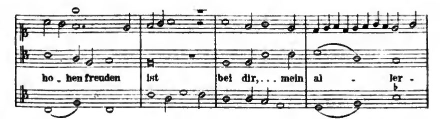




43a
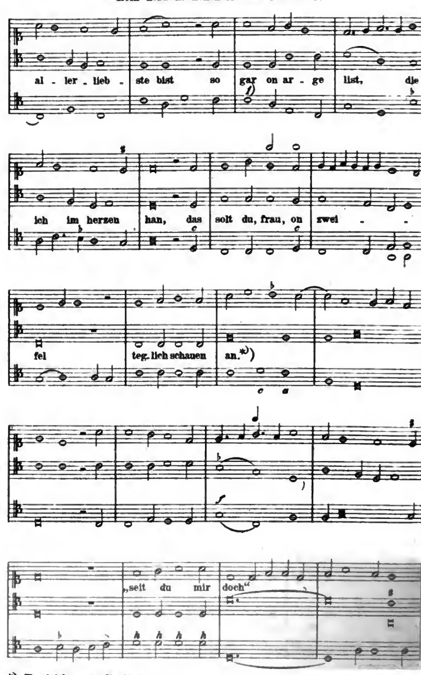
Fol. 26a
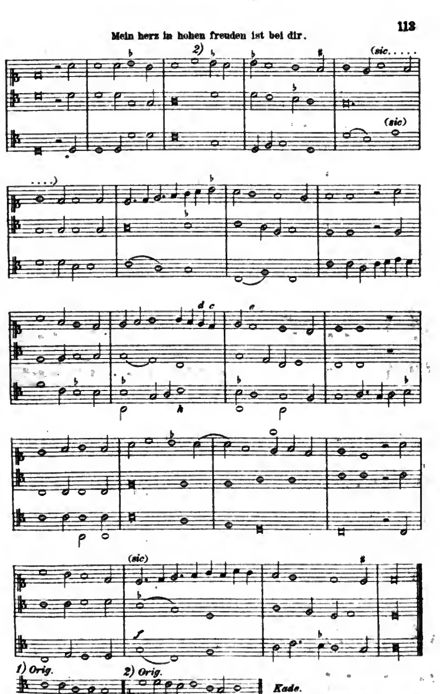




lieb - ste frau, wan du mir doch die . . . . . .

Mein herz in hohen freuden ist bei dir.



*) *Vergleiche das Nachwort.*

Mein herz in hohen freuden ist bei dir.
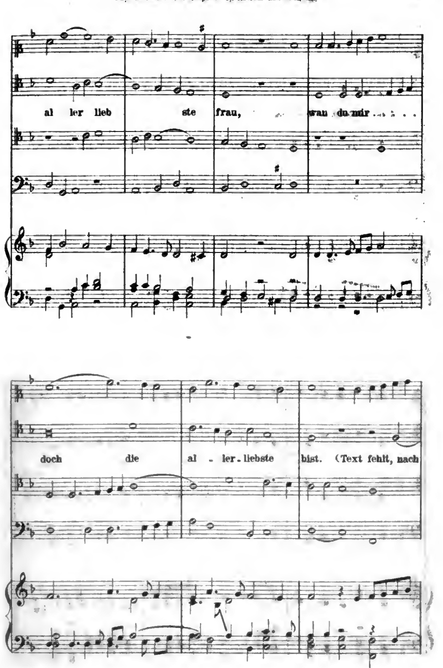


*) *Die Oberstimme ist nur brauchbar durch Vorsetzung des Tenorschlüssels auf die 5te Linie und habe ich sie dann in ihre richtige Tonhöhe versetzt. E.*
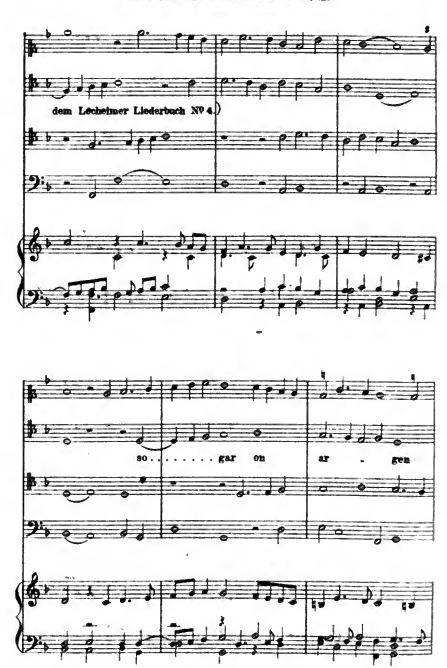
Mein herz in hohen freuden ist bei dir.
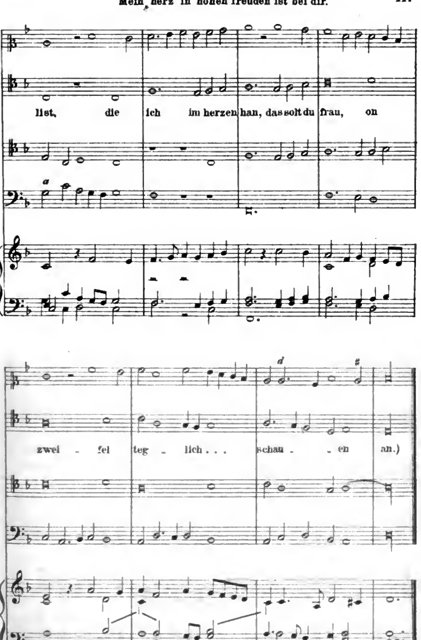
43b

Mus. Ms. Z 21 in fol. Bl. 148 der kgl. Bibl. zu Berlin. Ende des 15. Jahrh.


al ler lieb ste frau, wan du mir
doch die al - ler - liebste bist. (Text fehlt, nach

Mein herz in hohen freuden ist bei dir.




list, die ich im herzen han, das solt du frau, on
zwei - fel teg - lich . . . schau - - en an.)

(Secunda pars)
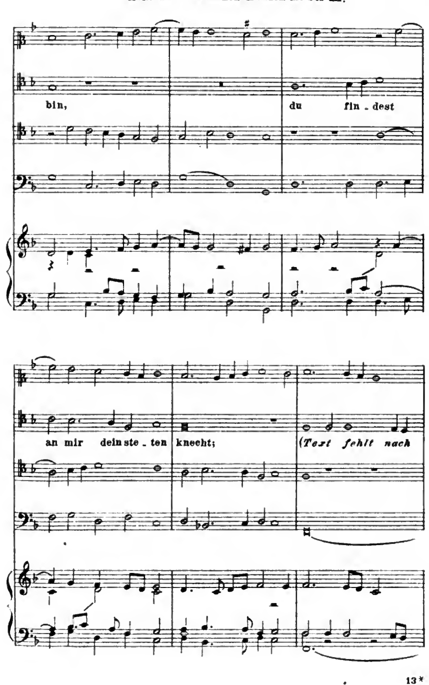
(Canon.)
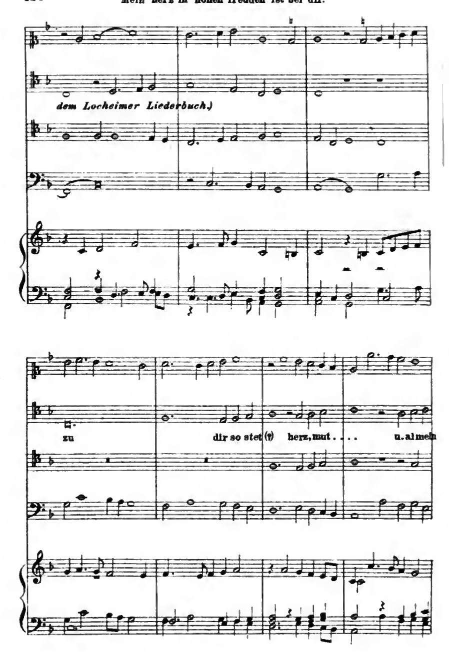
*) Wilt du es nu.. be - den - ken recht,
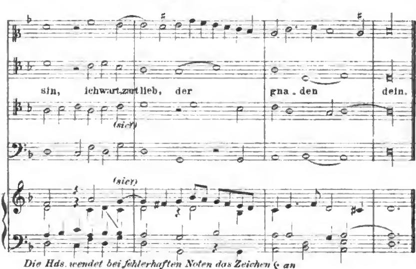
(Canon.)

dass ich al.zeit in hof - - - - nung

*) *Ein Versuch die 2. Strophe aus dem Locheimer Liederb. zu verwerten.*


bin,
du fin - dest
an mir dein ste - ten knecht;
(Text fehlt nach


dem Locheimer Liederbuch.)
zu
dir so stet (?) herz, mut . . . . u. al mein



Die Hds. wendet bei fehlerhaften Noten das Zeichen ⊙ an

43c

Joh. Ott's 121 Lieder 1534 Nº 65 u. 66.

Melodie im Bass. Tonsatz von L. Senfl. Text nur im Bass.

Mein herz in ho - hen freu - - den stet, wen mir mein lieb ent -

ge - - - - - gen geht, sie tut hof - lich her pran - gen,

dar. mit. . *(so im Orig.)* . . . . hats . . . mich . . . . . . ge - fan -

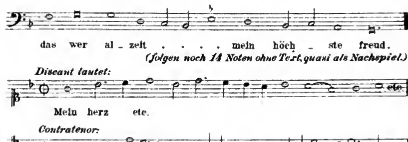
Secunda pars.

- - - gen. *) So ich sie dann freuntlich grues, sie . . . dankt

mir mit wor - ten sues, tut mich lieb - lich an - bli - - - - cken,

ach glück, tu es bald schi - cken, dass ich ir dien in e - wig zeit,

*) *Hier fehlen unbedingt 2 Verse.*



Tenor:

etc.

Zusammenstellung der 4 Melodieen. Es wird sich nur selten die Gelegenheit finden eine Melodie im Verlaufe von etwa hundert Jahren in ihrem Umbildungsprozesse so genau verfolgen zu können.
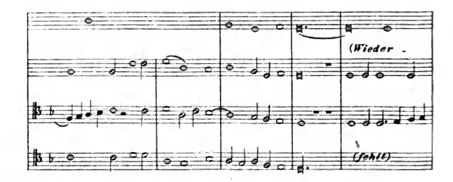
Locheimer Liederb. Nº 4, transponirt:

(siehe die Wiederholung)

Münchener Liederb. Bl. 26ª:
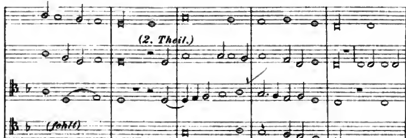
Codex Z 21 Berlin. Bl. 148:
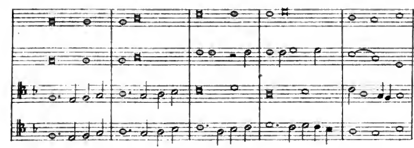
Ott 1534 Nº 65, 66, transponirt:
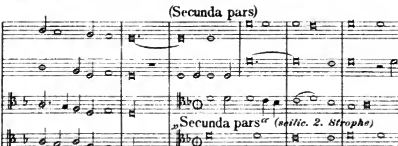


holung des 1. Theils.)

(fehlt)
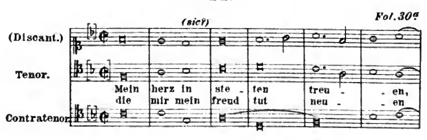


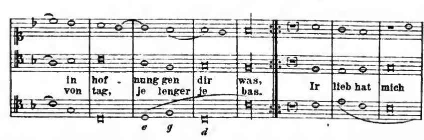


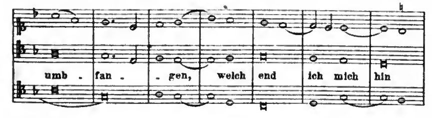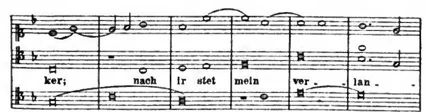


(Wiederholung des Schlusses vom I. Pars, S. 123, Z. 2)
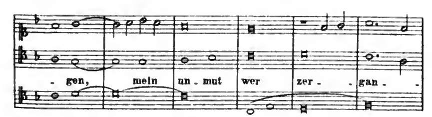
44.
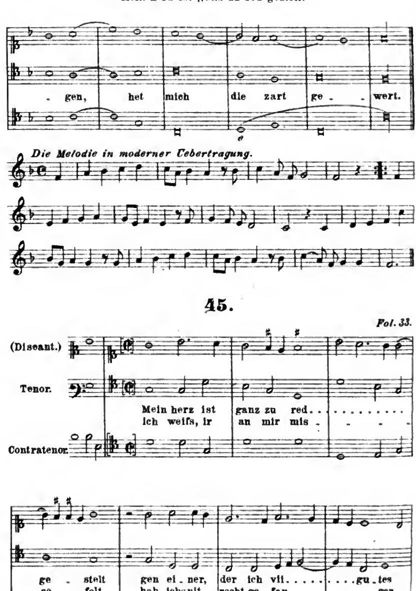

(sic?)
Fol. 30a
(Discant.)
Tenor.
Mein herz in ste - ten treu - - en,
die mir mein freud tut neu - - en
Contratenor.


in hof - nung gen dir was,
von tag, je lenger je bas.
Ir lieb hat mich
e g d
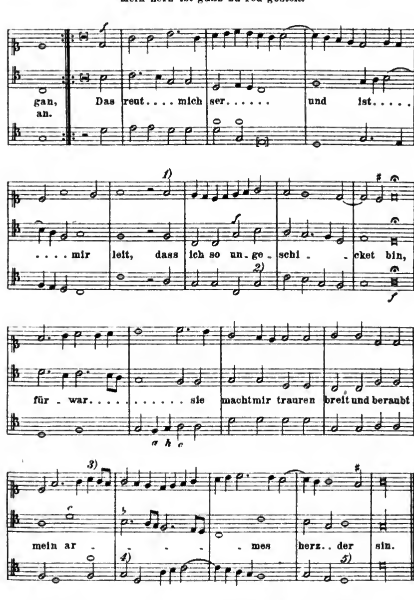

umb - fan - - gen, welch end ich mich hin


ker; nach ir stet mein ver - - lan - -
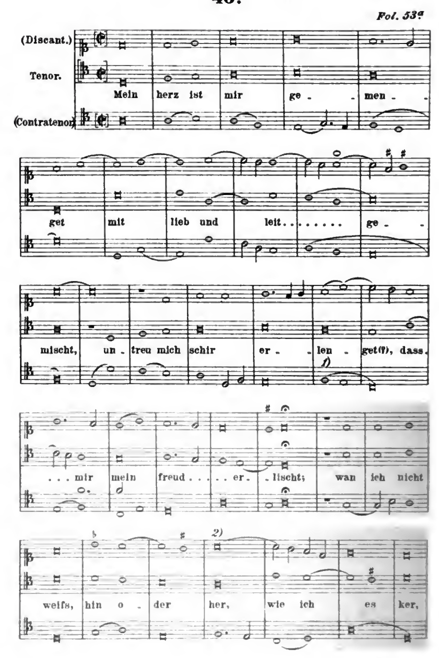

- gen, mein un - mut wer zer - - gan - -
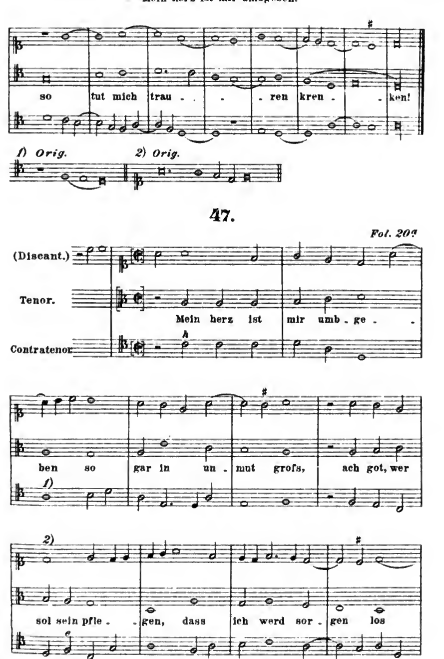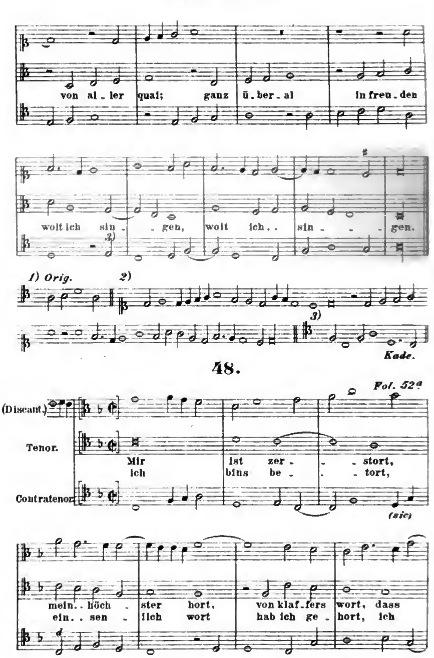


. gen, het mich die zart ge . . wert.
Die Melodie in moderner Uebertragung.
45.
Fol. 33.
(Discant.)
Tenor.
Mein herz ist ganz zu red. . . . .
ich weifs, ir an mir mis . - - - -
Contratenor.
ge . stelt gen ei . ner, der ich vil. . . . . .gu . tes
se . felt, hab ichs nit recht ge . fan . . . gen
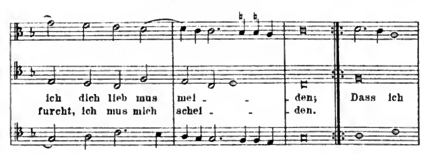

gan,
an.
Das reut.... mich ser...... und ist.....
.... mir leit, dass ich so un-ge-schi-cket bin,
für-war........... sie macht mir trauren breit und beraubt
a h c
mein ar-----mes herz.. der sin.
1) Orig. 2) 3) 4) 5)
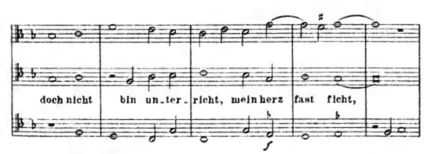
46.
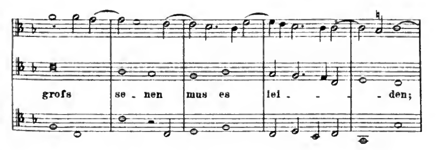

Fol. 53a
(Discant.)
Tenor.
(Contratenor)
Mein herz ist mir ge - - men - - get mit lieb und leit. . . . . ge - - mischt, un - treu mich schir er - - len - get(?), dass. . . . mir mein freud . . . . . er - - lischt; wan ich nicht weifs, hin o - der her, wie ich es ker,
1)
2)
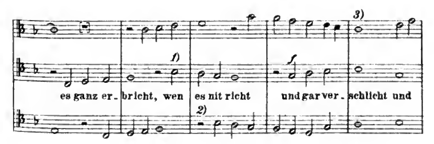

so
tut mich
trau - - - - ren
kren - - ken!
1) Orig.
2) Orig.
47.
Fol. 20?
(Discant.)
Tenor.
Contratenor
Mein herz ist mir umb - ge - -
ben so gar in un - mut grofs,
ach got, wer
1)
2)
sol sein pfle - gen, dass ich werd sor - gen los
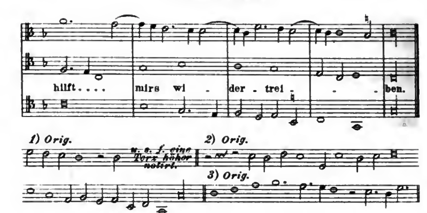

von al - ler
qual;
ganz
ü - ber - al
in freu - den
wolt ich
sin -
- gen,
wolt
ich . .
sin -
- gen.
3)
1) Orig.
2)
3)
Kade.
48.
Fol. 52a
(Discant.)
Tenor.
Contratenor.
Mir
ist
zer -
- stort,
ich
bins
be -
- tort,
(sic)
mein . . höch -
ster
hort,
von klaf - fers
wort,
dass
ein . . sen -
lich
wort
hab ich ge -
hort,
ich


ich dich lieb mus mei - - den; Dass ich
furcht, ich mus mich schei - - den.


doch nicht bin un-ter-richt, mein herz fast ficht,


grofs se - nen mus es lei - - - - den;


3)
1)
es ganz er- bricht, wen es nit richt und gar ver- schlicht und
2)



NB. *Herr O. Kade glaubt, dass dieser Satz im Tripeltakt stehen müsse.*

49.

Walterus Seam. *Fol. 23ª*
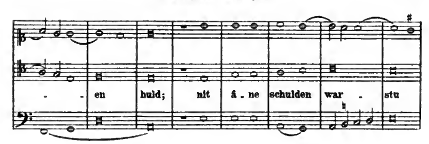
(sic?)

Nu | leid und | meid. . . . . . . | . . und | hab dar - | zu gut .
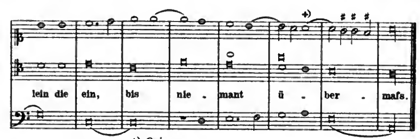
(sic?)

lich | ge - | duld. | | Glück | wil die | zeit, | bis

â - ne *) | freid | | und | auch ân | schö - | ner | jungfrau.



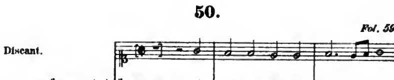
has, wiss, nit zu . . . . mei - den, du lobst al-
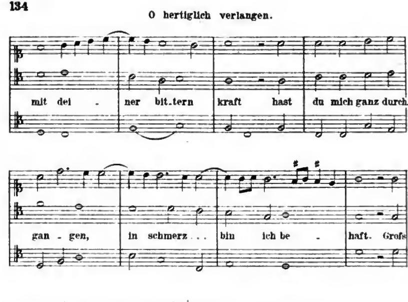


*) *bis âne, sei ohne.* +) *Orig.* *NB. Die Bass-Stimme hat 1 ♭ vorgezeichnet.*
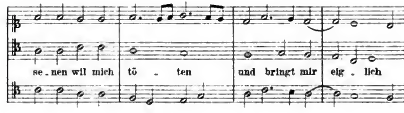
50.
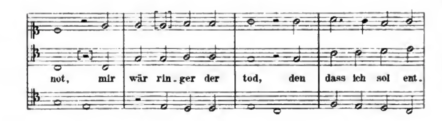
Fol. 59a



O hertiglich verlangen.





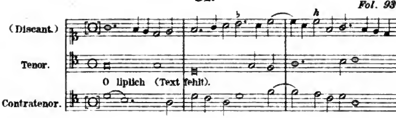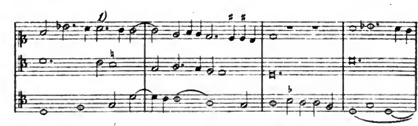


be - ren meins lie - ben mundleins rot.
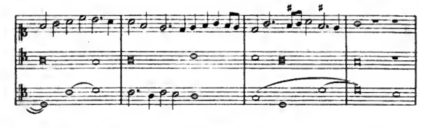
O liplich.



Fol. 93a
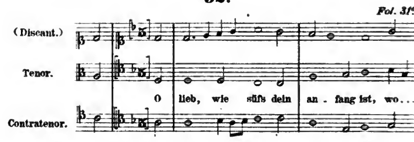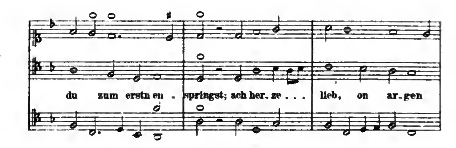






(Cschl. 2 Linie)
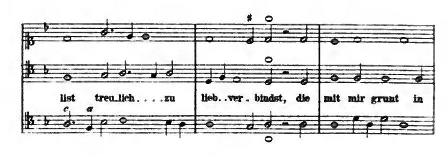
1) Orig.
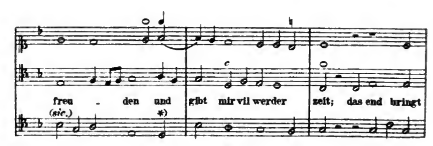
O lieb, wie süſs dein anfang ist.
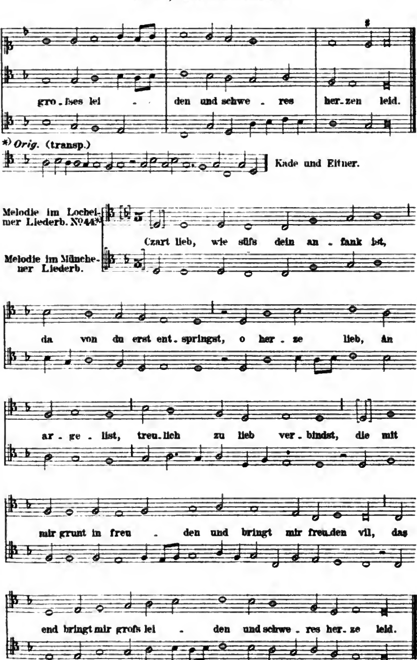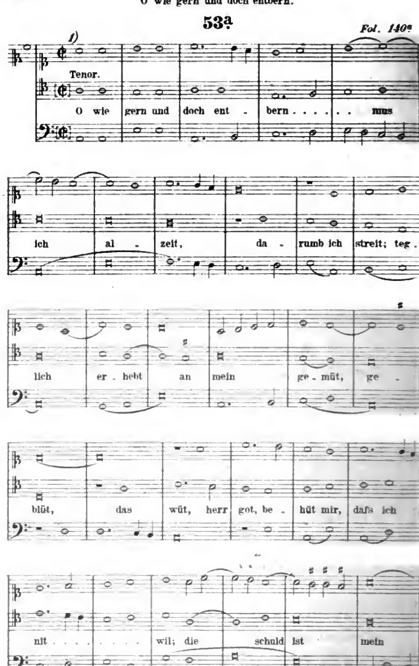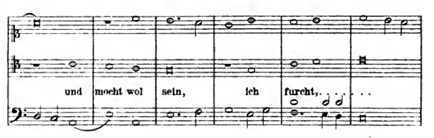












*) *Die Zusätze des Herausgebers sind eingeklammert oder weggelassen.*
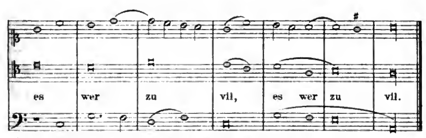
53ª

Fol. 140ª


1)
Tenor.
O wie gern und doch ent - bern . . . . . . mus
ich al - zeit, da - rumb ich streit; teg -
lich er - hebt an mein ge - müt, ge -
blüt, das wüt, herr got, be - hüt mir, dafs ich
nit . . . . wil; die schuld ist mein

O wy gerne.
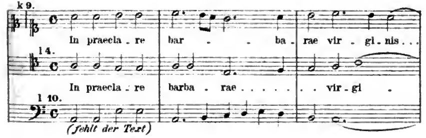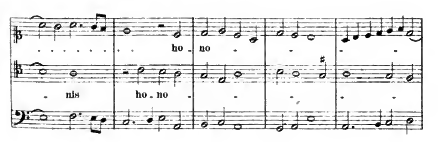




1) Alle Stimmen haben vor der ersten Note eine Brevis-Pause.

53b

Nach dem Berliner Liederbuch, überschrieben „O wy gerne“.





O wie gerne.

. re ju . bi . le . mus . . . . do .

re ju . bi . le.mus do .

. . mi . no mente . . . at . que o .

. . mi . no men . te . . . . at . que o .

. . . . re.

. . . . re.

N.B. Der Text ist wie im Orig. untergelegt.

53c

Berliner Liederbuch, im Contratenor „O wie gerne" *überschrieben.*
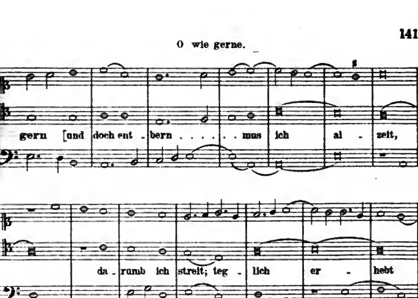
Discant. M 3 nur mit „Beth" gez.
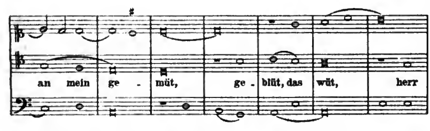
Tenor M 12 nur mit „B" gez.
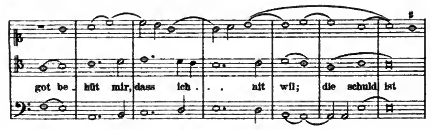
O wie

Contratenor. N 5.

O wie gerne.
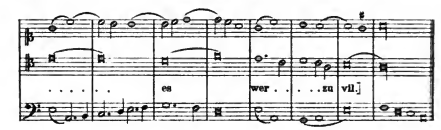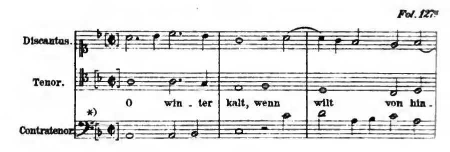






mein und mocht wol sein, ich furcht, . .
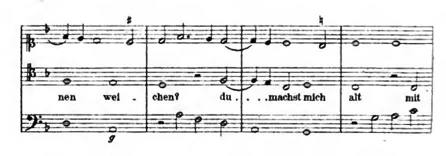
O winter kalt.



54.

Fol. 127
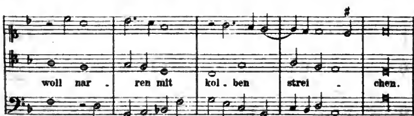






O winter kalt.

mich mit mei - nem bu - len glei - chen? wenn

sie mein ni - mer ha.ben wil auf lenger zil; mein

traut . . . . . ge - spiel, al - so gemeit, das

ist mir leit, sie ist be - reit, ich forcht, sie
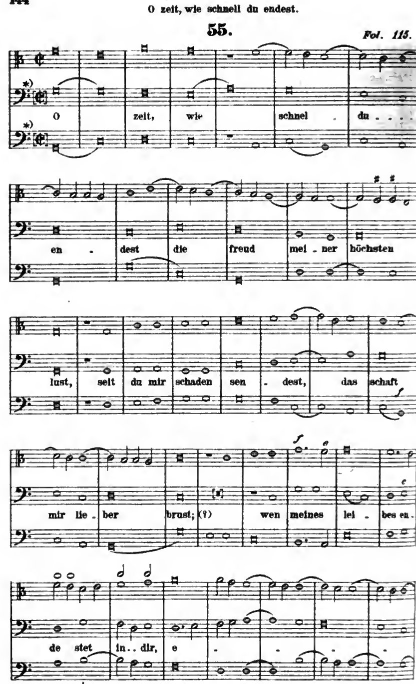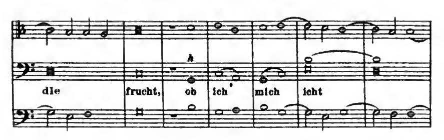


*) *Der Contratenor ist auf 6 Linien notirt.*
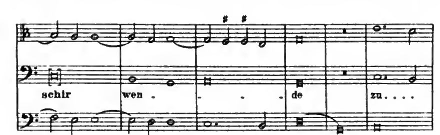
O zeit, wie schnell du endest.
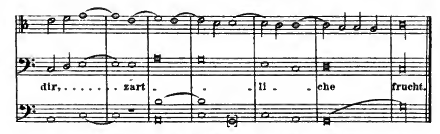
55.

Fol. 115.
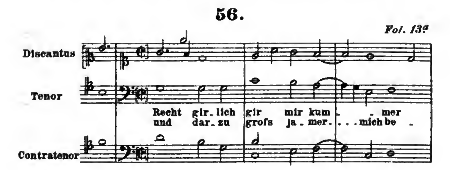








*) *Die beiden Fschlüssel sind durch je zwei* ff *angezeigt. Kade und Eitner.*
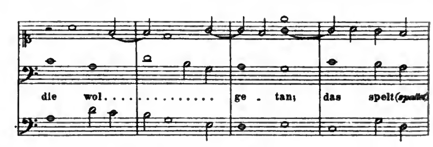
56.
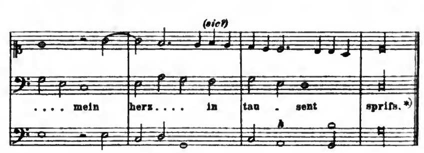


bringt, dass | ich ein rei . nes | ort er . | ken, und ich
zwingt, dass | ich als gar e . | . len.de | bin,

(sic?)

nichtdick mit | au . . gen . | blick sol | se . hen an



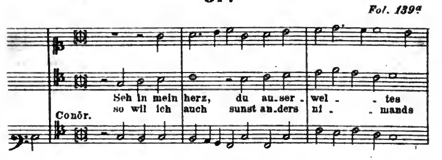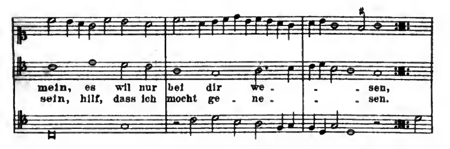


*) *sprifs, Splitter.*
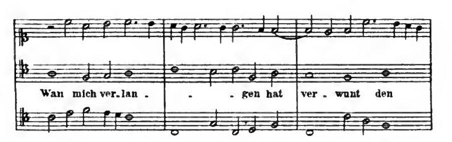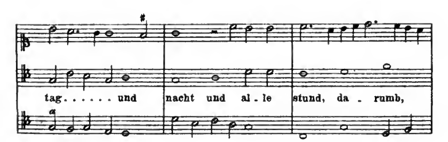


57ª
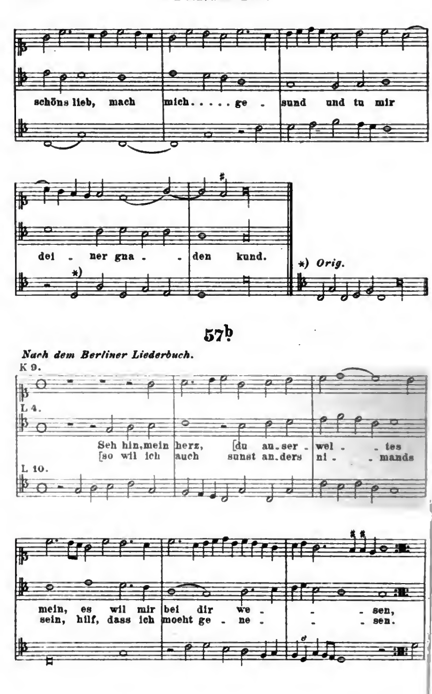
Fol. 139ª
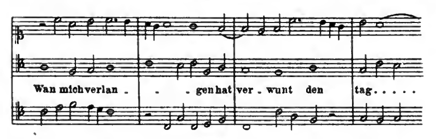

Seh in mein herz, du au_ser_wel_tes
so wil ich auch sunst an_ders ni_mands
Conör.
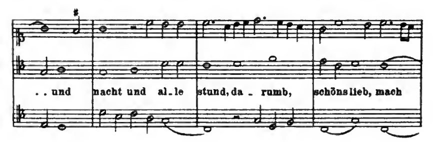

mein, es wil nur bei dir we_sen,
sein, hilf, dass ich mocht ge_ne_sen.
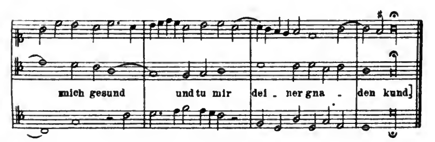

Wan mich ver_lan_gen hat ver_wunt den


tag...... und nacht und al_le stund, da_rumb,


schöns lieb, mach mich . . . . . ge - sund und tu mir
dei - ner gna - - den kund.
*)
*) Orig.
57b
Nach dem Berliner Liederbuch.
K 9.
L 4.
Seh hin, mein herz, [du an-ser - wel - - tes
[so wil ich auch sunst an-ders ni - - mands
L 10.
mein, es wil mir bei dir we - - - sen,
sein, hilf, dass ich moecht ge - ne - - - sen.
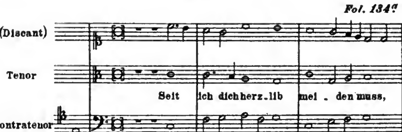

Wan mich verlan - - gen hat ver - wunt den tag.....
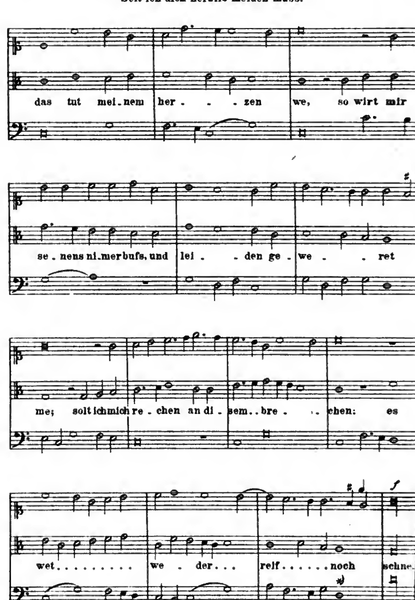

.. und nacht und al - le stund, da - rumb, schöns lieb, mach


mich gesund und tu mir dei - ner gna - den kund]

58.

Fol. 134a


(Discant)
Tenor
Seit ich dich herz - lib mei - den muss,
Contratenor


das tut mei.nem her. . . zen we, so wirt mir
se.nens ni.merbufs, und lei. . den ge.we. . ret
me; solt ichmich re.chen an di.sem..bre. . .chen: es
wet. . . . . we . der. . . reif. . . . . . noch schne.
*)

*) *Orig.*



59.

(Die Lösung befriedigt noch nicht.) *Fol. 6a*

Sen . lich tut . . . sich ver . lan . . . .

gen, mein herz in schnel . ler eil, dass
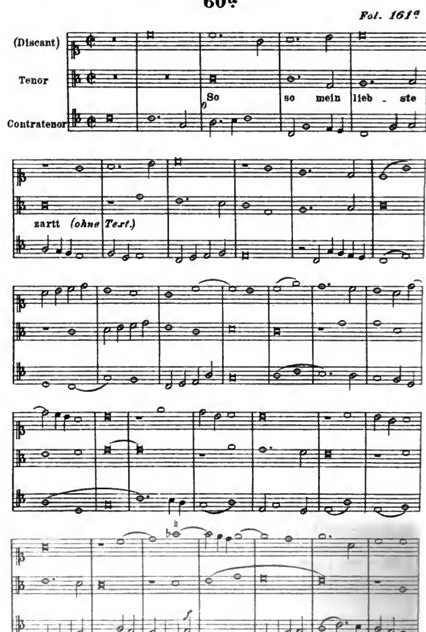
ich dich meid . . . . so lan . . . ge ist

mir so ban . ge, zart frau, kürz mir . . . die weil.

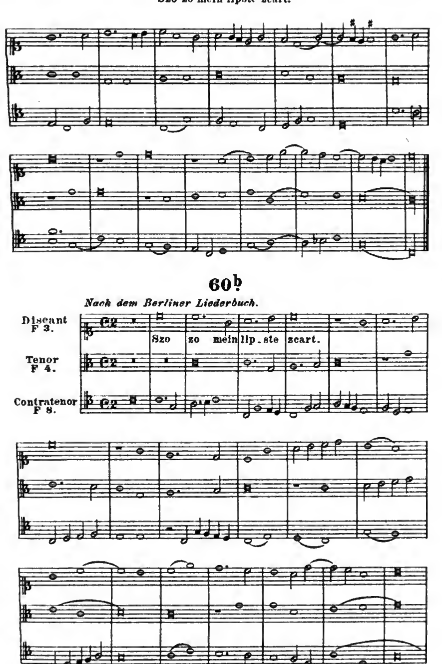
1) Orig. (oder) (oder) 2) Orig.

60ª

Fol. 161ª



(Discant)
Tenor
Contratenor
So so mein lieb - ste
zartt (ohne Text.)


Szo zo mein lipste zcart.
60b
Nach dem Berliner Liederbuch.
Discant F 3.
Tenor F 4.
Contratenor F 8.
Szo zo mein lip_ste zcart.

61.

Fol. 35a

Discantus
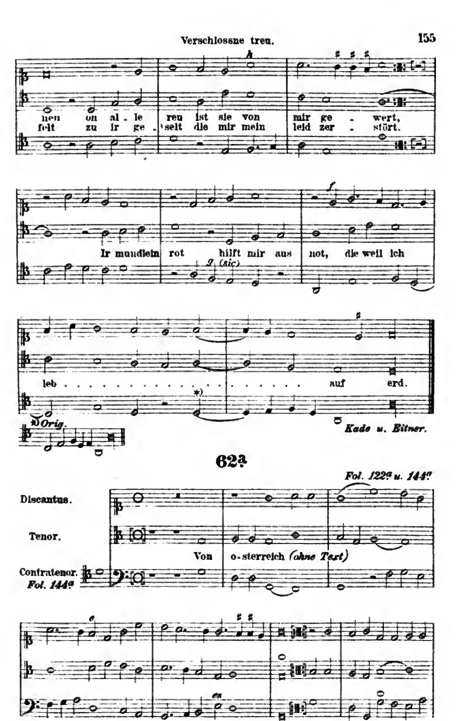
h g a
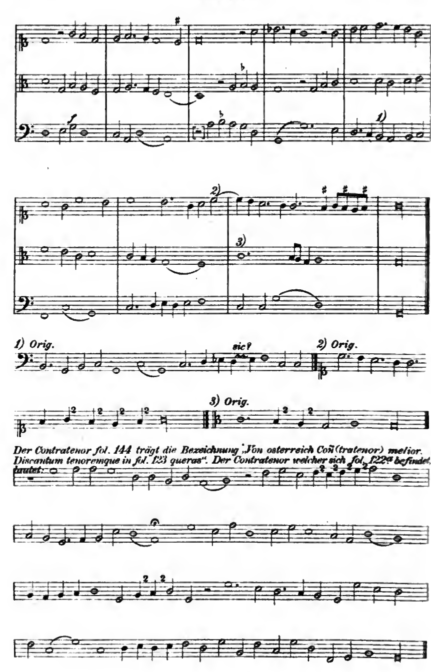
Tenor

Ver. schloss . ne treu teg . lich

die ich er . welt und mir ge .

Contratenor


nen on al - le reu ist sie von mir ge - wert,
felt zu ir ge - selt die mir mein leid zer - stört.
Ir mundlein rot hilft mir aus not, die weil ich
(sic)
leb . . . . auf erd.
*) Orig.
Kade u. Bitner.
62a
Fol. 122a u. 144a
Discantus.
Tenor.
Contratenor.
Fol. 144a
Von o-sterreich (ohne Text)



Der Contratenor fol. 144 trägt die Bezeichnung „Von osterreich Coñ(tratenor) melior. Discantum tenoremque in fol. 123 queras". Der Contratenor welcher sich fol. 122ª befindet, lautet:

62b

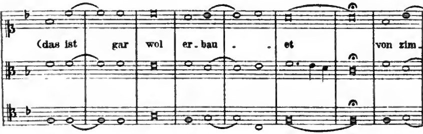
Nach dem Berliner Liederbuch.

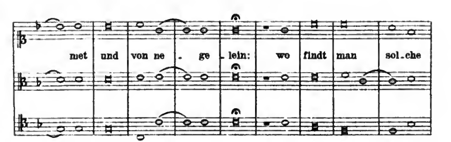
Discant. c 4
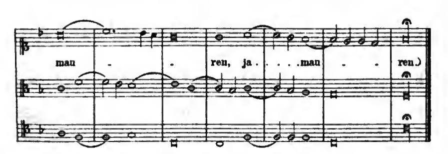
Es leit ein schloss in oe . ster. reich

Tenor. d 2

Contratenor. b 2







Vergl. Ott's Liederbuch 1544 neue Ausg. in 8º S. 128 (Berlin 1876 Trautwein).

63.

Fol. 163a

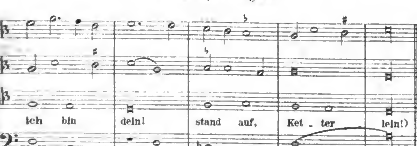
(Discant.) Wach auf Keterlin *(ohne Text)*

Contraaltus.

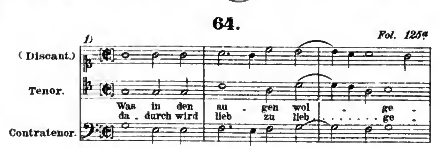
Tenor. [Es ta - get vor dem wal - de, stand auf, Ket - ter - lein! die ha - sen lau - fen bal - de; stand auf, Ketterlein, hol - der bul! Hei - a - ho! du bist mein und
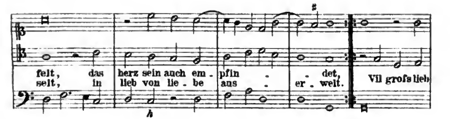
Bassus.

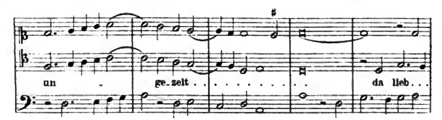




64.







. . . zu herzen lie - ber bald . . . . ge - winnt.

1) *Der Discant hat ein ♭ vorgez.*

65.

Fol. 142c

(Discant.)
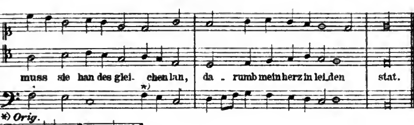
Tenor.

Contratenor.

(Die Lösung befriedigt noch nicht.)

Was... mir in... freuden je.....er - schein, mit.... trau - ren....ich.......... ....es wi - der - gilt, frö.li.che zeit ist umb mich........ klein, so ich mit se.nen wird ge - stilt. Den mich ver - lat, in schwar - zer wat,* der...ich von her - zen gern.....ge - rat, und

*) *Gewand.*
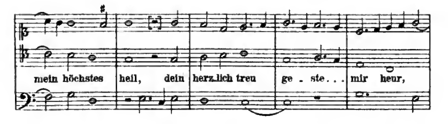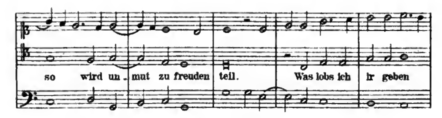


*) Orig.
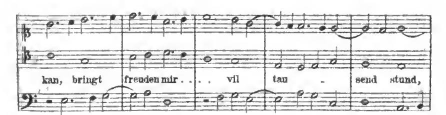
66.
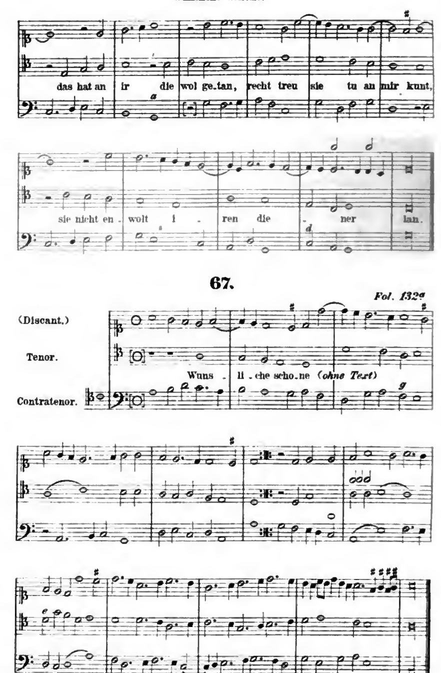
Fol. 25a

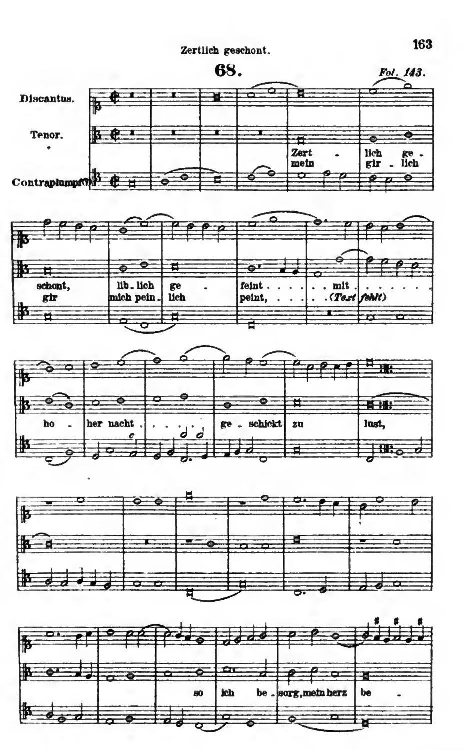
Magister Conradus (Paumann) coecus de nurenberga. M. con E.

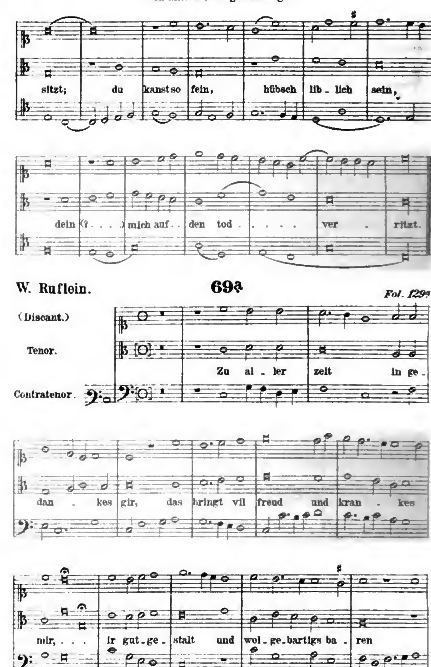







das hat an ir die wol ge.tan, recht treu sie tu an mir kunt,
sie nicht en . wolt i . ren die . ner lan.
67.
Fol. 132a
(Discant.)
Tenor.
Contratenor.
Wuns . li . che scho.ne (ohne Text)


68.
Fol. 143.
Discantus.
Tenor.
Contrapunct(?)
Zert - lich ge - schont, lib - lich ge - feint . . . . mit . . . .
mein gir - lich gir mich pein - lich peint, ... (Text fehlt)
ho - her nacht . . . . . ge - schickt zu lust,
so ich be - sorg, mein herz be -


sitzt; du kanst so fein, hübsch lib . lich sein,
dein (? . . .) mich auf . . den tod . . . . . ver . ritzt.
W. Ruflein.
69a
Fol. 129a
(Discant.)
Tenor.
Contratenor.
Zu al . ler zeit in ge .
dan . kes gir, das bringt vil freud und kran . kes
mir, . . . ir gut . ge . stalt und wol . ge . bartigs ba . ren
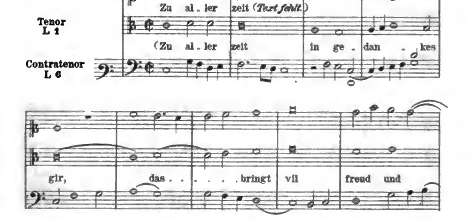
von i - rem gwalt, mag ich mich nit bewa - ren. Ir schön, die tut
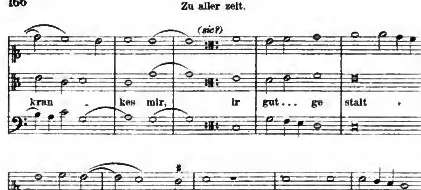
mir un - gemach, die libst . . . . im her - zen vor . . . . und

nach ich nie ge - sach, so schöns noch mocht er - fa - ren.
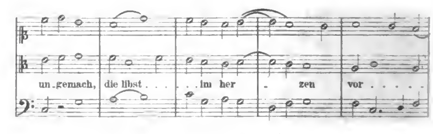


Nach dem Berliner Liederbuch.
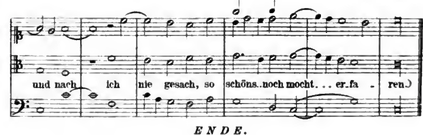




und wol.ge . bar tigs ba - ren ♭ von i - rem

gwalt, mag ich mich nit be - wa ren. Ir schön, die tut mir . . .





ENDE.

